

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Dějiny české literatury a Teorie literatury

Mgr. Jiří Koteš

**FIKČNÍ KOMUNIKACE A ZOBRAZENÍ VĚDOMÍ  
V NARATIVNÍ LITERATUŘE**

Fictional Communication and Representation of Consciousness

in Narrative Fiction

Disertační práce

Školitel: doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Jablonci n. N., 1. května 2009

Jiří Koten

Děkuji tímto svému školiteli doc. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, Ph.D. za vedení mého doktorského studia, cenné připomínky a přátelský přístup.

Děkuji také svým blízkým, kteří mi v době psaní práce byli oporou – toto poděkování patří především manželce Michaele a rodičům.

## OBSAH

ÚVOD .....	6
I. MODEL FIKČNÍ KOMUNIKACE .....	8
1. TEORIE ŘEČOVÝCH AKTŮ A LITERÁRNÍ FIKCE .....	10
1.1. Fikce jako výsledek performativní síly .....	11
1.2. Teorie předstírání .....	12
1.3. Předstírání jako reprezentace .....	17
1.4. Fikce jako imitace nefikčních žánrů .....	20
1.5. Kritika teorií předstírání .....	22
1.6. Závěry .....	25
2. TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ A KOMUNIKAČNÍ MODEL .....	30
2.1. Lewisův model mezisvětové identity .....	30
2.2. Ryanové adaptace Lewisova modelu .....	33
2.3. Vrstvená komunikace a ilokační akty .....	34
2.4. Test „Prattovou“ .....	37
2.5. Fikce jako imitace nefikčních žánrů: ano i ne .....	40
2.6. Promluvy postav .....	42
2.7. Signály fikčnosti .....	45
2.8. Závěry .....	47
3. ÚČAST NA FIKČNÍCH SVĚTECH .....	49
3.1. Hra na jako .....	49
3.2. Zdvojená perlokuce: prožívání fikce .....	50
3.3. Ryanové koncept imerze .....	52
3.3.2. Virtuální prostor a imerze .....	53
3.3.3. Druhy imerze a pokus o objasnění emocionálního paradoxu .....	57
3.4. Čtení fikce a čtení nefikce .....	58
3.5. Zvláštnosti komunikační situace .....	61
3.6. Fikční literatura jako společenská instituce .....	63
3.7. Závěry .....	67
4. FIKČNÍ PROMLUVA .....	69
4.1. Taxonomie řečových aktů .....	69
4.2. Fikční výpovědi jako samostatný řečový akt? .....	71
4.3. Fikce jako zvláštní podtřída asertivů? .....	73
4.4. Fikční texty jako „zobrazivé“ asertivy .....	74
4.5. Důvody, proč fikční texty <i>nemohou být</i> asertivy .....	76
4.6. Mohl by být fikční diskurz nepřímý či obrazný direktiv? .....	78
4.7. Fikční diskurz jako deklarace .....	81
4.8. Závěry .....	83
5. „SUBJEKTY“ FIKČNÍ KOMUNIKACE .....	87
5.1. Empirický autor a implikovaný autor .....	87
5.2. Vypravěč. Vztah vypravěče a autora .....	89
5.3. Čtenář, implikovaný čtenář a fiktivní adresát .....	93
5.4. Čtenář v roli „ne-adresáta“ .....	95
5.5. Závěry .....	98
II. ZOBRAZENÍ FIKČNÍ MYSLI .....	102
1. VYPRÁVĚNÍ FIKČNÍ MYSLI .....	104
1.1. Způsoby zobrazení řeči: přehled .....	105
1.2. Způsoby zobrazení mysli: přehled .....	107
1.3. Psycho-narace .....	112
1.4. Vlastnosti psycho-narace a vyprávění nevědomí .....	116
1.5. Vyprávěný monolog .....	119
1.6. Citovaný monolog .....	123
II.1.6.1. Samomluva .....	124
1.6.2. Citovaný vnitřní monolog v 1. osobě .....	125

1.6.3. Monolog ve 2. osobě – mluvčí apostrofuje sebe sama .....	128
1.7. Vícehlasé vědomí – „dramatizace psycho-narace“ .....	129
1.8. Proud vědomí .....	130
1.9. První osoba: retrospektivní techniky .....	132
1.10. Vědomí v přítomném čase: autonomní monolog .....	136
1.11. Závěry .....	138
2. REALISMUS ZOBRAZENÝCH MYSLÍ .....	143
2.1. Realismus v tradici teorie vyprávění .....	143
2.2. Kritika realismu v zobrazování vědomí .....	145
2.3. Kolektivní vědomí jako důkaz „kamufláže“ .....	147
2.4. Co způsobuje iluzi realistického vědomí? .....	148
2.4.1. Zažité techniky .....	148
2.4.2. Autenticita, spolehlivost, ověřitelnost .....	149
2.4.3. Deklarativní síla fikční výpovědi .....	151
2.4.4. Jednota myšlení a jednání; kognitivní vybavenost čtenáře a inklinování ke konstruktivismu .....	152
2.5. Závěry .....	156
Závěr .....	158
LITERATURA: .....	165

## ÚVOD

Fikce patří ke stále diskutovaným tématům literární teorie. Většina z nás tomuto pojmu intuitivně rozumí; spojujeme si jej s imaginativní tvorbou a se zobrazivým uměním. Hojnost přístupů v teorii fikcionalita však přesvědčivě dokazuje, že definovat fikčnost není snadné.

Podle teoretičky Dorrit Cohnové (srov. COHN 1999: I) má slovo fikce minimálně čtyři základní významy: bývá ztotožňováno s univerzem literatury, s vyprávěním, s nepravdou, s pojmovou abstrakcí. Chápání literatury jako fikce je běžné, anglické slovo „fiction“ označuje celou oblast beletrie. Snad každý čtenář ví, že se v literatuře může setkávat s imaginárními<sup>1</sup> osobami, bytostmi, prostory a místy. Ještě samozřejmější a méně problematičtější se jeví spojení fikce a narativu. Literární narativy jsou obvykle písmem fixovaná jazyková vyprávění, která čtenářům zprostředkovávají příběhy. Také tyto příběhy, jsou *fikční*.<sup>2</sup>

Podotýkáme, že se nám homonymita, která pojem fikce provází, zamlouvá. Jestliže fikce bývá spojována s „nepravdou“, je to proto, že filozofové jako Russel a Frege (srov. DOLEŽEL 2003: 19) tvrdili, že nemají-li entity, k nimž fikce odkazují, referent v empirickém světě, jsou zákonitě nepravdivé, resp. stojí mimo pravdivostní hodnocení. Také chápání fikce jako „abstrakce“ nebo „verze“ (čtvrtý význam, jenž uvádí Cohnová) nemusí být zcela neproduktivní. V teorii literatury uvažuje tímto způsobem např. Brit Frank Kermode, který se explicitní definici fikce spíše vyhýbá. Podle něj jsou fikce (a to nejen ty literární) představy, které se zvýznamňují prostřednictvím

<sup>1</sup> Pojem imaginární zde používáme zcela volně, aniž bychom se nutně přiklínili k Iserově vymezení fiktivního (textem určeného) a imaginárního (představitelného); (srov. ISER 1989: 2).

<sup>2</sup> V této práci mi v žádném případě nejde o zavedení rigidní terminologie, která by např. rozlišovala „fiktivitu“ a „fikčnost“. Podobné úvahy nejsou v literární teorii výjimečné, vzpomeňme např. Käte Hamburgerovou, která na dichotomii, resp. diferenci fikčního a fiktivního, „jako“ a „jakoby“, předstírání a iluze buduje svůj žánrově rozrůzněný systém (srov. HAMBURGER 1968: 55). Pod pojmem „fikční“ budeme rozumět všechny možné žánrové aspekty a složky fikčních narativů, případné užití pojmu „fiktivní“ bude chápáno synonymně.

své strukturovanosti v následnosti (ve vztahu počátku a konce), resp. v čase (srov. KERMODE 2007).

Jsem přesvědčen, že cesta k porozumění fikcím nemusí vést jen od vymezení toho, čím fikce *je*, ale spíše od toho, jak fikce *vytváříme* a co se děje, když fikce *čteme*. Proto hodlám v této disertační práci soustředit pozornost především k fikční výpovědi a k její povaze. Bude mne také zajímat, jak se liší naše zážitky s fikcemi od zážitků s nefikcemi. Považuji tedy za vhodné k problému přistoupit z *komunikačního hlediska*, což nám, pevně věřím, poskytne možnost prozkoumat aktivity mluvčího (autora) a adresáta (čtenáře). Pokusíme se nahlédnout do relevantních dimenzí tvorby a recepce fikční literatury a prozkoumáme oblasti jejího vzniku a vnímání. Nebudou nás tedy zajímat jen samotná fikční díla (tj. hledisko sémantické), nýbrž zejm. „chování“ (performance)<sup>3</sup> účastníků fikční komunikace, to znamená zvláště hledisko pragmatické. Máme v úmyslu se zabývat výhradně vztahy, které se manifestují v textu, mimotextovým kontextům se zde záměrně budeme vyhýbat.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Podobně jako František Miko (srov. MIKO 1973) používáme pojem T. van Dijka.

<sup>4</sup> Dotkneme se jich pouze v obecných úvahách o povaze zobrazivých umění, „psychologické“, „sociální“, popř. další kontexty literární komunikace nejsou a *nemohou být* předmětem našeho zájmu.

## I. MODEL FIKČNÍ KOMUNIKACE

V úvodu využiji ukázkou z incipitu Olbrachtova románu *Podivné přátelství herce Jesenia*:

V českých zemích je málo lidí, kteří by neznali jméno Jiřího Jesenia. Je to týž herec, jehož rychlému uměleckému růstu se podivujeme a který právě v posledních měsících dal svými výkony podnět k prudkým, ale teď již poněkud nudným polemikám o tom, je-li herectví umění výhradně reproduktivní či má-li herec právo vlastním tvořením jít za hranice pouhé výkonnosti.

(OLBRACHT 1964 [1919]: 7)

Valná většina čtenářů, troufám si tvrdit, ještě dříve než započne četbu, ani na okamžik nepochybuje o tom, že před sebou má fikci. Jinými slovy, čtenáři nejsou na pochybách, že čtou román a že je jeho obsah ve vztahu k empirickému světu, v němž žijeme, fiktivní, resp. ve stále obecně rozšířené Russelově logice je nepravdivý. Možná mezi námi existují i takoví, kteří si fikčnost románových propozic ověří v encyklopedii divadla, aby se přesvědčili, že žádný herec Jiří Jesenius neexistoval a české diváky v minulosti neokouzloval. Pravdivost propozic ve fikci ale není možné snadno odbýt a jednoduše ztotožnit s nepravdou. Vypravěči přece vyprávějí příběhy *jako fakta*, ne jako smyšlenky. A my jsme obvykle ochotní fakty („pravdy“), které romány říkají, hájit. Bude-li nám např. někdo tvrdit, že Jiří Jesenius byl zpěvák, ohradíme se, neboť text románu jasně říká, že Jesenius byl úspěšný herec.

Otázku pravdivosti fikce bychom mohli charakterizovat shodně s Janem Mukařovským: „vůči tématu básnického díla neplatí, ba nemá vůbec smyslu otázka pravdivosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 123). Mukařovský má nepochybně pravdu: většina z nás ví, že žádný Jesenius neexistoval, Olbracht jej vytvořil *tím, že o něm napsal román*. Přitom nás ale toto vědomí nijak neodrazuje: čteme příběh a vzhledem k němu rozlišujeme mezi pravdivým (Jesenius se proslavil jako herec) a nepravdivým faktem (vešel ve známost



jako zpěvák). Můžeme se spokojit se závěrem, k němuž dospěl Mukařovský: na literární fikce nemá smysl vztahovat pravdivostní hodnocení. Další rozvíjení myšlenek o rozporuplném postoji, jež zaujímáme k faktům ve fikci, je ale lákavé.

V těchto úvahách spatřuji příležitost, jež by mohla přispět k pochopení toho, jaká je povaha fikční promluvy: při jejím čtení si totiž uvědomujeme, že se **zároveň** říká „nepravda“ (či, řečeno lépe s Mukařovským a Doleželem<sup>5</sup>, *tvorí se fikce*, kterou pozbývá smysl pravdivostně hodnotit) i „pravda“ (např. úvodní ukázka je pravdivým konstatováním o herci Jeseniovi)<sup>6,7</sup>. Zdá se, že jako čtenáři jsme schopni toto synchronní „komunikování“ *fikce a faktů* snadno rozpoznávat, aniž by mělo nějaké fatální důsledky pro naše porozumění textu. Pokusím se tuto zvláštnost a „vrstevnatost“ fikční komunikace důkladně pojednat. Protože je fikce, jak jsme si již povšimli, především výsledkem tvořivé aktivity, invenčního zacházení se slovy, zdá se mi vhodné přistoupit k problematice s pomocí poznatků z oblasti, která vešla ve známost jako tzv. teorie řečových aktů (*speech act theory*).

Představitelé této teorie zkoumají jazyk z hlediska toho, „co se děje s významy“, když je v komunikaci užíváme, a k jakým účelům je užíváme, jaké mají funkce v řečovém jednání, jak se stávají nástrojem smysluplných promluv apod.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Doležel např. říká: „Klíčem k porozumění poiesis jsou pravdivostní podmínky fikčního textu. Jak rozpoznal již Gottlob Frege, fikční texty (věty) postrádají pravdivostní hodnotu, to znamená, že nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé (1892, 62). Nemá žádný smysl ptát se, zda Gustav Flaubert říkal pravdu, nebo lhal, když nechal Emu Bovaryovou zemřít v důsledku sebevražděného činu. Neexistoval žádný svět, žádný život, žádná smrt Emy, které by předcházely Flaubertovu psaní“ (DOLEŽEL 2008a: 49).

<sup>6</sup> Tuto pravdu si dále ověřujeme čtením románu. Pochopitelně bychom také mohli zjistit, že vypravěč je nespolehlivý a klame. U autorských vypravěčů je ovšem nespolehlivost neobvyklá.

<sup>7</sup> O nesouladu mezi pravdou v rámci fikce (Hamlet byl svobodný) a obecnou pravdou v chápání „russelovské“ filozofie (Hamlet neexistuje, tudíž je nepravdivý) mluví např. Eco (srov. ECO 2004: 73).

## 1. TEORIE ŘEČOVÝCH AKTŮ A LITERÁRNÍ FIKCE

Někteří teoretikové nalézají požadavek po zavedení teorie řečových aktů již u Aristotela. V *Poetice* je „slovní stránka“ vyčleněna jako jedna z pěti, jimž bychom měli věnovat pozornost v rámci básnického umění. Řecký filozof hovoří o větných formách, „jejichž znalost patří k umění recitačnímu a ke každému, kdo je v něm mistrem: např. co je rozkaz, přání, sdělení, hrozba, otázka, odpověď a jiné věci toho druhu“ (ARISTOTELES 1964: 56). Moderní teorie řečových aktů bývá právem spojována především s oxfordskými filozofy analytické školy, kteří se zaměřovali na „akční charakter promluv“.<sup>9</sup>

Za zakladatele teorie je právem považován britský filozof John Langshaw Austin. V přednáškách, které vyšly knižně pod titulem *Jak udělat něco slovy* (orig. *How To Do Things with Words*, 1962, český překlad 2000), Austin mj. zdůrazňuje, že promlouvat často znamená totéž, co jednat. Jestliže např. mluvčí vyslovil větu „Dávám a odkazuji hodinky svému bratrovi“<sup>10</sup>, pak **udělal slovy** ustanovení vůle, prostřednictvím prohlášení odkázal přístroj k měření času.

Austin také rozlišuje mezi výpovědí konstativní (kterou něco pravdivě nebo nepravdivě tvrdíme nebo popisujeme) a performativní (kde řečový akt není posuzován v dimenzi pravdivosti, ale sám o sobě znamená vykonání určitého činu). Britský filozof k tomuto typu řečových aktů říká: „V těchto případech se zdá být jasné, že vyslovit větu (...) neznamená popisovat svůj výkon toho, co o mně taková výpověď říká, že dělám, či tvrdit, že to dělám: vyslovit větu znamená **udělat to**“ (AUSTIN 2000: 23; zvýraznil JK).

---

<sup>8</sup> Srov. např. PEREGRIN 1994: 16-17.

<sup>9</sup> BERNIS in NÜNNING 2006: 798

<sup>10</sup> Austinův příklad; srov. AUSTIN 2000: 23

Filozof v každé jednotlivé přednášce dospívá k závěru, jenž se ve světle dalšího uvažování vyjevuje jako neuspokojivý a žádá si revizi.<sup>11</sup> Posléze rozlišuje akt

- (a) *lokuční* (pronesení výpovědi; např. „jmenuji vás“);
- (b) *ilokuční* (konvencionální platnost výpovědi, tj. např. ve zvoleném příkladě jmenování);
- (c) *perlokuční* (účinky vyvolané výpovědí, tj. v našem případě skutečnost, že někdo začne zastávat funkci, do níž byl jmenován).

V závěru autor knihy precizuje svůj návrh a konstativy charakterizuje jako výpovědi, u nichž se zaměřujeme na lokuční aspekt (tedy na propoziční obsah, na to, *co se říká*). Vzhledem k situaci výrok posuzujeme buď jako pravdivý, anebo jako nepravdivý. U performativů „korespondence s fakty“ ustupuje do pozadí, soustředíme se na ilokuční platnost (*co se výpovědí dělá*). Hodnocení se zde provádí v dimenzi zdaru či nezdaru.

### 1.1. Fikce jako výsledek performativní síly

Svémi úvahami dal Austin účinnou zbraň do rukou teoretiků fikcionalit. Teorie řečových aktů odhalila v performativech světatvornou sílu jazyka. Literární teoretikové vycítili šanci, jak se jednou provždy zbavit útoků ze strany filozofů, kteří – od Platóna po Russella – chápali věty děl fikční literatury jako *apriori* nepravdivé (srov. ECO 2004: 73-74; DOLEŽEL 2003: 17-20).

Jestliže texty literárních fikcí označíme za performativy, které svojí silou vytvářejí fikční referenty, vůbec se nemusíme zaobírat jejich pravdivostí (viz výše zmiňovaný Mukařovského citát; s. 8) vzhledem k empirické realitě. V těchto případech nejde o to, zda-li se něco (pravdivě či nepravdivě) vypovídá, ale o to, že se *slovy něco dělá* – prostřednictvím slov se *konstruuje*

---

<sup>11</sup> Tento způsob přemýšlení, resp. následující praxe psaní *Jak udělat něco slovy* udělala z Austina mj. i kanonického autora dekonstruktivistů.

*fikce* a její svět. Nezáleží tedy na tom, že herec Jesenius z úvodního příkladu nikdy nežil. Tím, že o něm vypovídá, Olbracht vytváří fikční postavu a s ní i celý svět, v němž je Jesenius slavným hercem.

Např. Lubomír Doležel, teoretik fikčních světů, k performativní povaze fikčních textů poznamenává: „Jestliže literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem“ (DOLEŽEL 2003: 150).

Popis fikčního textu jako performativního jazyka se tedy v literární vědě a v teorii fikce uchytil, přestože sám J. L. Austin považoval fikční texty za parazitní výpovědi a ze své teorie je vyloučil. Podle něj se při „básnickém užívání řeči“ mluvčí „nesnaží vykonat standardní perlokuční akt, nepokouší se přimět někoho k něčemu, tak jako Walt Whitman nepodněcuje orla svobody ke vzlétnutí doopravdy“ (AUSTIN 2000: 108-109).

## 1.2. Teorie předstírání

Na Austina v mnohém navázal John Rogers Searle. Tento americký filozof charakterizuje v knize *Řečové akty* (*Speech Acts*, 1969, slovensky 2007) jazykovou komunikaci v duchu svého předchůdce jako „zapojení se do pravidly řízeného chování“ (SEARLE 2007c: 31). V podobném duchu vyznívá také následující vyjádření: „Používat jazyk znamená vykonávat řečové akty, např. akt vytvoření tvrzení, vydání příkazu, položení otázky, slibování atd.“ (IDEM 2007c: 32). I Searle chápe řečovou aktivitu jako specifický druh jednání. Ústřední úlohu při něm zaujímají pravidla (filozof je nazývá „konstitutivními“). Jejich nezastupitelná role připomíná úlohu pravidel ve sportovní hrách: bez existence těchto pravidel není možné komunikovat, tak jako bez nich není možné hrát žádnou hru (srov. SEARLE 2007c: 94).

Jestliže Austin věnoval fikčnosti pouze okrajovou zmínku, Searle se touto problematikou zabýval obsírněji.<sup>12</sup> V proslulém článku „Logický status fikčního diskurzu“ („Logical Status of Fictional Discourse“, 1975, 1979; česky 2007)<sup>13</sup> filozof analyzuje úryvek z románu Iris Murdochové *The Red and the Green* (*Červený a zelený*) a porovnává jej s úryvkem novinové zprávy v deníku *New York Times* (srov. SEARLE 2007a: 62-63). Obě ukázky vyvolávají dojem tvrzení. Žurnalistka tvrdí, že „skupina (...) úředníků odmítla návrh prezidenta Nixona...“, zatímco spisovatelka velmi podobnou dikcí říká, že „...podporučík Andrew Chase White (...) se jednoho slunečného dubnového odpoledne roku devatenáctistého šestnáctého spokojeně vrtal v zahrádce na okraji Dublinu.“

V *Řečových aktech*, jak jsme si již povšimli, věnoval Searle velkou pozornost pravidlům, jejichž prostřednictvím se řečový akt stává zdařilým (pokud jsou pravidla dodržena, výpověď se úspěšně vztahuje na svět – popisuje ho nebo v něm něco slovy mění). Na tvrzení se vztahují

- (a) přípravná pravidla (mluvčí garantuje pravdivost realizované propozice, která není pro posluchače samozřejmá);
- (b) pravidlo upřímnosti (mluvčí je přesvědčený o pravdivosti propozice);
- (c) podstatné pravidlo (propozice reprezentuje skutečný stav věcí; srov. IDEM 2007c: 96; 2007a: 63).

Zatímco úryvek z *Timesů* konstitutivním pravidlům vyhovuje (novinářka pravdivě informuje o něčem, co čtenáři dosud nevědí; je přesvědčená, že se události sebehly tak, jak o nich referuje; článek vypovídá o skutečném stavu věcí), román Iris Murdochové k nim je lhostejný. Mluvčí nemůže garantovat pravdivost výpovědi, ani nemusí být přesvědčený, že říká

<sup>12</sup> O Searlově pojetí fikčnosti referují mj. např. RYAN 1991: 61-67; táž 2001: 41; COHN 1999: 117; WALTON 1990: 81-85.

<sup>13</sup> Článek byl později zařazen do knihy o nepřímých mluvních aktech *Expression and Meaning* (srov. SEARLE 1979: 58-75).

pravdu, a už vůbec nereprezentuje skutečný stav věcí (románová postava, o které se vypovídá, vůbec neexistuje).

Searle tedy vyvozuje z tohoto srovnání závěry: autoři literárních fikcí **předstírají** tvrzení či vyprávění skutečných událostí. Americký učenec doslova říká: „To, co z textu dělá fikci je, takřkajíc ilokuční postoj, který k němu autor zaujímá – tento postoj je souhrnem ilokučních záměrů, které autor má, když text píše či jinak komponuje“ (IDEM 2007a: 64). Podle Searla se z ilokučního aktu realizuje pouze jeho fatická a fonetická část; v tom okamžiku jsou spuštěny konvence fikce, které ruší ilokuční závazky. Protože pro fikční výpověď neplatí pravidla závazná pro „běžná“ tvrzení, tento druh řečového aktu je pouze předstírán: „Tím, že předstíraně referuje k lidem a líčí, co se jim přihodilo, autor vytváří fikční postavy a události“ (IDEM 2007a: 68).

Americký filozof si všímá kolapsu logického statusu promluvy: mluvčí používá formu tvrzení, aniž by cokoli tvrdil. Searlův přístup ale není v přemýšlení o fikční literatuře nic nového, předjímalí jej mj. už Gottlob Frege<sup>14</sup>, Jan Mukařovský nebo Roman Ingarden.

Český učenec v citované studii „Jazyk spisovný a jazyk básnický“ – naprosto shodně jako Searle – postavil do protikladu jazyk epiky a žurnalistiky. Jestliže básnický jazyk pozbývá smysl pravdivostně hodnotit (neboť tvrdí jen zdánlivě), „[z]cela jinak je tomu s tématem v řeči sdělovací. Tam jistý poměr tématu ke skutečnosti je důležitou hodnotou, nutným požadavkem. Tak například pro novinářskou reportáž má otázka, zda se vypravovaná událost přihodila či nikoli, význam základní“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 123). Americká teoretička Mary Louise Prattová, která se rovněž zabývala řečovými akty literatury<sup>15</sup>, nachází právě u Mukařovského počátky argumentace, jež dává fikčnost do přímé souvislosti s nepragmatickým užíváním jazyka (srov. PRATT 1977: 25).

<sup>14</sup> Podle Fregeho je poezie jazykem „čistého smyslu“ – protože fikční entity postrádají referenci, nelze je pravdivostně hodnotit (srov. DOLEŽEL 2003: 19).

Podobná stanoviska zastával polský filozof a literární fenomenolog Roman Ingarden, jenž v knize *Umělecké dílo literární* (1931, přepracováno 1960, česky 1989) charakterizoval literární výpovědi jako kvazi-soudy. V nefikční komunikaci mluvčí soudí, tj. něco vážně *tvrdí*, zatímco literární výpovědi „nemohou být považovány za vážně míněná tvrzení, za soudy“ (INGARDEN 1989: 167).<sup>16</sup>

\*

Podobně jako Mukařovský, Ingarden a Searle problematiku fikčnosti chápe rovněž lingvista Richard Ohmann. Jeho pojetí vznikalo ve stejné době jako Searlovo, poprvé bylo publikováno ve studii „Speech Acts and the Definition of Literature“ (Řečové akty a definice literatury, 1971). Také Ohmann navazuje na Austina a tvrdí, že literární promluvy nejsou řečové akty v pravém slova smyslu: „Spisovatel předstírá, že promlouvá (*report discourse*), a čtenář předstírání akceptuje. Konkrétně čtenář konstruuje (představuje si) mluvčího a soubor okolností, jež doprovázejí řečový kvazi-akt, aby byl zdařilý. (...) Literární dílo je promluva, jejíž věty postrádají patřičné ilokuční síly. Její ilokuční síla je **mimetická** (...). Konkrétně literární dílo cíleně imituje (či zaznamenává) sérii řečových aktů, které ve skutečnosti nemají žádnou další existenci“ (OHMANN 1971: 14; zvýraznil JK).

Na rozdíl od Searla, pro něhož není literatura a fikce totéž, Ohmann označuje fikčnost za nejdůležitější kritérium literárnosti.<sup>17</sup> Do problematiky ale jinak nevnáší mnoho nového.<sup>18</sup> Searlova a Ohmannova koncepce se liší spíše v detailech: podle lingvisty jsou všechny promluvy v literatuře řečové kvazi-akty fikčního vypravěče (terminologie zde připomíná Ingardena). Čtenář

<sup>15</sup> Srov. PRATT 1977; podrobněji viz dále.

<sup>16</sup> V pojetí Mukařovského a Ingardena se fikčnost (resp. „nesmyslnost pravdivostního hodnocení“, „nevážnost tvrzení“) stává klíčovým kritériem literárnosti. Oba teoretikové tímto předznamenávají úvahy R. Ohmanna.

<sup>17</sup> Naproti tomu Searle v „Logickém statutu fikčního diskurzu“ říká: „Některá fikční díla jsou zároveň literárními díly, jiná nikoli. V současnosti je většina literárních děl fikcí, ale všechna literární díla fikční jistě nejsou“ (SEARLE 2007a: 61).

z řečového aktu rekonstruuje komunikační kontext – představuje si vypravěče a všechny okolnosti řečové situace, ve výsledku pak dosáhne (fikčního) světa, v němž je řečový akt zdařilý.<sup>19</sup>

John Searle oproti tomu tvrdí, že „autor fikční prózy někdy do svého příběhu vkládá výroky, které nejsou fikční a netvoří ani součást příběhu“ (SEARLE 2007a: 68). To znamená, že Searle ve skutečnosti chápe literární dílo jako řetězec tvrzení a „pseudotvrzení“, resp. podle tohoto myslitele řečové kvazi-akty doprovázejí také autentické řečové akty, jejichž prostřednictvím se autoři vyjadřují k obecným otázkám našeho světa.<sup>20</sup>

Ohmann se oproti Searlovi podrobněji zabývá *součinností čtenáře*, čímž jako jeden z prvních zdůrazňuje *konstruktivistický pohled*. Americký filozof objasňuje fikčnost prostřednictvím aktivity mluvčího, který fikci konstruuje tím, že předstíraně referuje. Ohmann se snaží popsat čtenářovy (re)konstrukční aktivity, v nichž spatřuje základní předpoklad konstrukce fikčního světa díla.

S použitím teorie předstírání bychom k ukázce z *Podivného přátelství herce Jesenia* mohli přistoupit takto: Olbrachtovo vyprávění má formu autentické výpovědi, avšak autentické vypovídání pouze imituje. Čtenář si je vědom, že před sebou má fikci. Sled řečových kvazi-aktů, jimiž ve skutečnosti *Podivné přátelství herce Jesenia* je, ale čte jako nepředstíraná tvrzení, tj. jako kdyby vypravěč nebyl fiktivní, nýbrž autentický mluvčí, jenž je dobře obeznámen s Jeseniovým příběhem.

Richard Ohmann dodává: „[p]otlačení běžných ilokučních sil směřuje čtenáře, aby přesunul pozornost k lokučním aktům a k jejich perlokučním účinkům“ (OHMANN 1971: 17). Co to znamená? Čtenář – přes neustálé vědomí fikčnosti – se aktivně podílí na předstírání „autentické komunikace“,

---

<sup>18</sup> o Ohmannově pojetí píše např. MARTIN 1986: 183; PAVEL 1986:18; PRATT 1977: 89-99; WALTON 1990:81-85.

<sup>19</sup> Ohmann zde předznamenává tzv. teorii schémat a kognitivistický konstruktivismus (čtenář doslova „dohledává okolnosti“ popisované situace, aby mu tato dávala smysl).

<sup>20</sup> Searle uvádí příklad z *Anny Kareninové*; když Tolstoj uvažuje o štěstí v rodině, nevztahuje svá slova na fikci, nýbrž na skutečnost (SEARLE 2007a: 68).



přičemž na sebe nechává působit významy vyslovované výpovědi, jako kdyby šlo o nepředstíraný řečový akt.

### 1.3. Předstírání jako reprezentace

Ohmannův přístup otvírá prostor k modifikaci teorie předstírání. V tuto chvíli je nezbytné upozornit na možné posuny v představeném konceptu. Přestože klíčovým pojmem pro Ohmanna nepochybně zůstává imitace, ilokuční sílu fikčního diskurzu tento lingvista charakterizoval jako *mimetic*kou.

Slovo *mimésis* odkazuje minimálně k dvojímu pojetí tvůrčí nápodoby. Platón v *Ústavě* Sokratovými ústy vysvětluje umění prostřednictvím metafory zrcadla – malíř i básník napodobují („odrážejí“) smyslový svět (srov. PLATÓN 1996: 307-308). Podle Aristotela ale „úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se státi mohlo“ (ARISTOTELES 1964: 44). Mimeze je v tomto pojetí uměním „skládat“ pravděpodobné příběhy. Literární věda se postupně přiklonila k tomuto pojetí, kdy „nejde o imitaci reality, ale o její ztvárnění“ (BÍLEK 2003: 189).

Trojčlennou rovnici *mimese* = *reprezentace* = *fikce* propaguje francouzský naratolog Gérard Genette: „Aristoteles vymezil jazyku dvě funkce: běžnou, která spočívá v tom, že mluvíme (*légein*), abychom poskytovali informace, abychom se ptali, přesvědčovali, prikazovali, slibovali atd., a uměleckou, tj., že vytváříme díla (*poiein*). (...) Jazyk se stává tvůrčím, když vstoupí do služeb fikce“ (GENETTE 2007a: 8-9).<sup>21</sup> Pojem mimeze Genettovi splývá se zobrazivým uměním, všechny členy v uvedené rovnici strukturalistický teoretik chápe jako různá pojmová vyjádření *téhož*.

<sup>21</sup> Na rozdíl od Genetta Doležel *mimetic*kou doktrínu odmítá, když říká: „Její myšlenka se zdá zcela jasná: fikční entity jsou odvozeniny od skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících“ (DOLEŽEL 2003: 21). Doležel diskredituje všechny *mimetic*ké koncepce neprávem, když argumentuje pouze proti mimezi jakožto nápodobě. Paušální odmítnutí této doktríny považuji za zbytečné slovíčkaření, pokud dostatečně vyjasníme, co pod pojmem mimeze rozumíme. K pojetí mimeze jako fikce dále srov. např. RICOEUR 2000, 2002.

Genette odlišil „běžný“ jazyk a jazyk fikční literatury na *funkční* úrovni (podobně jako to před ním dělal pro celou oblast uměleckého písemnictví Jakobson; srov. JAKOBSON 1995: 74-82). Nevydělil básnický jazyk ze systému *langue*, jak zpočátku naivně požadovali ruští formalisté. Protože je produkce fikčního řečového aktu standardní jazyková událost, nevidím důvod, proč bychom měli fikční řečové akty jakkoliv vyčleňovat zvlášť (jako to činí teoretikové řečových aktů). Fikční řečový akt bezpochyby *je* řečovou událostí. Tvorba fikce nekončí u imitace. Teoretikové řečových aktů plně soustředili pozornost na jazyk „k mluvení“, k onomu „*légein*“, zatímco jazyk *poetické* tvorby ponechali bez povšimnutí a odbyli jej jako „parazitování“. Opomenuli však, že i literární výpovědi mají ilokuční sílu. I jejich prostřednictvím přece jednáme (vytváříme fikce) a vyvoláváme perlokuční účinky.

Prostřednictvím fikčního řečového aktu mluvčí sice netvrdí, neslibuje, ani nikoho nepřesvědčuje, avšak přece jenom slovy něco „dělá“ – *zobrazuje imaginární komunikační situaci a tím i události, k nimž se fiktivní výpověď vztahuje*. Ohmannův pojem *mimetická ilokuční síla* poskytuje vhodný nástroj proto, abychom si uvědomili, že termín imitace lze bez rizika nahradit termínem tvorba fikce, jenž splývá také s reprezentací. Jednoduše řečeno: vypovídání o imaginárních postavách a dějích je *prostředkem* k naplnění skutečných ilokučních záměrů autorů fikcí – k *tvorbě fikce*. Podle filozofa a esteta Nicholase Wolterstoffa stále platí prohlášení sira Philipa Sidneyho: „básník nic netvrdí, a tudíž nikdy nelže“, proto není vhodné postoj tvůrce fikce objasnit předstíráním tvrzení. „Fiktivní postoj záleží v uvádění (*presenting*) či předkládání jisté situace k úvaze – abychom o ní přemýšleli, přemítali nad ní, objevovali její důsledky...“ (WOLTERSTOFF 1980: 233; cit. dle SEMINO 1997: 66). Ještě přílehlavěji to vyjadřuje Gérard Genette: „**předstíráním (...) romanopisec zároveň tvoří dílo fikce**“ (IDEM 1993: 37; kurzíva GG; zvýraznil JK).

Věřím, že terminologický posun od předstírání k zobrazení je možný, ba dokonce správný. Nezdá se mi být v rozporu s terminologií navrhovanou Johnem Searlem. V knize *Expression and Meaning* (Výraz a význam, 1979) totiž americký filozof spatřuje v ilokučném záměru mluvčího nejdůležitější element ilokuční síly řečového aktu. A záměrem mluvčího – autora fikce jistě není vytvořit předstíraný řečový akt nebo řečový kvazi-akt, nýbrž řečovým jednáním vytvořit fikci.

K teoretikům, kteří důsledně nahrazují pojem předstírání pojmem zobrazení, patří např. Felix Martínez-Bonati. Podle něj čtenář čte věty románu jako skutečná tvrzení, z nichž si skládá obraz fikčního světa. Předstírání by čtenáře rušilo, ohrožovalo by iluzi autenticity. Přitom ale Martínez-Bonati v knize *Fictive Discourse and the Structures of Literature* (Fiktivní výpověď a struktury literatury, 1981) sám chápe věty fikce jako imaginární autentické<sup>22</sup> „pseudo-věty“: „Je to právě rozpoznaná schopnost vyslovovat (nebo psát) věty, které nejsou skutečnými větami, ale zobrazením (neexistujících) autentických vět, což umožňuje uvedení imaginárních vět do říše komunikace. Jinými slovy, můžeme vyslovovat pseudo-věty, které zobrazují jiné, autentické, ale neskutečné věty. (...) Pochopit větu zobrazenou tímto způsobem (...) znamená představit si její komunikační situaci, představit si kontext její komunikační situace“ (MARTÍNEZ-BONATI 1981: 79).

Jaký je ale rozdíl mezi imaginární pseudo-větou a předstíraným řečovým aktem? Argumenty Martíneze-Bonatiho se zřetelně sbližují se stanovisky mj. Ingardena či Ohmanna<sup>23</sup>, kteří hovořili o kvazi-soudech či řečových kvazi-aktech. Také Martínez-Bonati považuje za klíčový rys literatury fiktivitu vypovídání, avšak mimování ve smyslu *imitace* důsledně nahrazuje mimováním ve smyslu *zobrazení*.

<sup>22</sup> Imaginární jsou fikční věty proto, že jejich mluvčí v reálném světě nikdy nežil a tyto věty se jako řečové události nikdy neuskutečnily. Autenticita fikčních vět spočívá v tom, že zobrazují „lingvisticky“, nikoliv „ikonicky“, tj. zobrazují fakta, nikoliv diskurz (srov. MARTÍNEZ-BONATI 1981).

V tomto oddíle jsem se pokusil naznačit, že se nad teorií předstírání vznáší možnost terminologické úpravy, která by (jak si povšimneme dále také v oddíle 1.5) otupila řadu protiargumentů a výpadů proti (zřejmě nešťastnému) pojmu. Stručně řečeno, základní tezi teorie předstírání, totiž že *fikční výpověď předstírá autentickou výpověď*, snadno přeformujeme do podoby *fikční výpověď zobrazuje autentickou výpověď*. Nechci se v tuto chvíli příliš vzdalovat původním návrhům, avšak skutečnost, že předstírání můžeme chápat prostě jako zobrazení, bude třeba nadále vést v patrnosti.

#### 1.4. Fikce jako imitace nefikčních žánrů

K zajímavým příspěvkům teorie fikce patří i kniha Barbary Herrnstein Smithové *On the Margins of Discourse (Na okrajích diskursu, 1978)*.<sup>24</sup> Způsobem uvažování se autorka v mnohém přibližuje teoretikům řečovým aktů.

Takto např. autorka charakterizuje přirozenou výpověď (*natural discourse*): „přirozená výpověď je historická *událost*: jako každá jiná událost zabírá specifické a jedinečné místo v čase a v prostoru“ (SMITH 1978: 15). Přirozené promluvy jsou neodmyslitelné od kontextu. Na rozdíl od mluvených nebo psaných přirozených promluv nejsou fiktivní promluvy událostmi, které by se „přihodily“, nýbrž jsou událostmi *zobrazenými*. Podle Smithové řada teoretiků zdůrazňuje skutečnost, že literatura má zobrazovací schopnosti, nicméně tito zároveň opomíjejí fakt, že jazyk literatury napodobuje především „jazyk či přesněji řeč, lidskou výpověď, diskurz“ (IDEM 1978: 25). Literární druhy a žánry pro tuto teoretickou představují – podobně jako pro Mukařovského, Ingardena, Ohmanna, Searla či Martíneze-Bonatiho – fiktivní verbální akty.

---

<sup>23</sup> Jeho „pseudověty“ připomínají také Ingardenovy „kvazi-soudy“.

Smithová vychází z nám již dobře známé argumentace, avšak posléze přichází s originálním příspěvkem: fiktivnost románů podle ní nespočívá v tom, že se vypráví o reálně neexistujících postavách a činech, ale v „neskutečnosti samotného vypovídání (*alludings*). Jinými slovy, sám *akt* popisování osob a referování k místům v románu či příběhu je fiktivní“ (IDEM 1979: 29; zvýraznila BHS). Teoretička dále srovnává ukázkou z historické biografie s ukázkou z Tolstého novely *Smrt Ivana Iljiče* a nachází mezi nimi řadu podobností. Na základě srovnání dochází k závěru, že fikční žánry imitují žánry nefikční: „Tolstoj (...) předstírá, že píše biografii, zatímco ji ve skutečnosti konstruuje (*fabricating*)“ (IDEM 1978: 30). Lyrika je ve skutečnosti imitací mluveného diskurzu, romány napodobují kroniky, deníky, vzpomínky či biografie. Např. Richardson v *Clarisse* imituje korespondenci, *David Copperfield* je zase nápodobou autobiografie apod.

Podobná stanoviska jako Herrnstein Smithová zastává také Mary Louise Prattová. Tato teoretička (jejímu pojetí se budeme ještě věnovat podrobněji dále; viz oddíly 2.4, 4.4) se zabývá řečovým aktem v literatuře, přičemž dochází k závěrům, že fikčnost je pouze arbitrární vlastností literárních textů (srov. PRATT 1977: 91-99). Přesto v knize *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse (K teorii mluvních aktů v literárním diskurzu, 1977)*<sup>25</sup> téměř všechny vybrané literární texty označuje za fikce.<sup>26</sup> Podle Prattové se na řečový akt, který vztahujeme k fiktivnímu mluvčímu (vypravěči), vztahují také žánrové normy: „romány mohou mít formu vzpomínek, dialogů, dopisů, biografí, psychiatrických interview, dokonce i literárně-kritických knih...“ (IDEM 1977: 205). Smithová a Prattová k sobě mají názorově nesmírně blízko: podle obou teoretiček jsou literární fikce ze značné části imitacemi nefikčních žánrů.

<sup>24</sup> O teorii Herrnstein Smithové píše např. MARTIN 1986: 183, COHN 1999: 20-23, PAVEL 1986: 18, RYAN 1991: 74, 102-103.

<sup>25</sup> O názorech Prattové např. CULLER 2005: 18-28; RYAN 1991: 62-66; MARTIN 1986: 183.

<sup>26</sup> Několikrát zmiňovanou výjimkou je Capoteův román *Chladnokrevně* (srov. PRATT 1977).

Pokud bychom se vrátili k úvodní ukázce z Olbrachta, román bychom mohli charakterizovat jako imitaci hercovy biografie. V případě, že bychom toto řešení odmítli, nabízí se ještě návrh Prattové: *Podivné přátelství herce Jesenia* imituje tzv. nepříznakový případ (*unmarked case*), v němž je napodobováno „přirozené“, tj. blíže nespecifikované vyprávění příběhu.

Fikce v řadě případů skutečně působí jako napodobenina nefikčních žánrů. Např. román Fjodora M. Dostojevského *Běsi* (český překlad B. Mathesius) imituje maloměstskou kroniku:

Přistupuje k vylíčení nedávných a tak divných příhod, jež se seběhly v našem městě, které až dosud ničím nevyniklo, jsem nucen, neuměje jinak, začít trochu zdaleka, totiž několika biografickými podrobnostmi o talentovaném a veleváženém Štěpánu Trofimoviči Verchovenském. Tyto podrobnosti budtež jen úvodem chystané kroniky, sama historie, kterou chci vylíčit, přijde později.

(Dostojevskij 1930 [1871-72]: 23)

Podobně můžeme číst Goethovo *Utrpení mladého Werthera* nebo Laclosovy *Nebezpečné známosti* jako imitaci korespondence, Sartrovu *Nevolnost* jako fiktivní deník, Čapkův *Obyčejný život* jako napodobeninu vlastního životopisu, Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále* jako imitované vzpomínky vyprávěné na pokračování apod.<sup>27</sup>

### 1.5. Kritika teorií předstírání

Teorie předstírání, jejíž různé podoby jsme se pokusili představit (fikce předstírá přirozený řečový akt; fikce imituje nefikční žánry), v literární vědě většinou naráží na odmítavá stanoviska.

Např. Dorrit Cohnová v knize *The Distinction of Fiction (Co činí fikci fikcí, 1999)* přetiskuje Searlovu argumentaci s příkladem z románu

<sup>27</sup> Poslední příklad ukazuje, že imitován nemusí být jen nefikční literární žánr, nýbrž jakákoliv přirozená řečová situace (viz dále kap. 2.5).

Murdochové (viz oddíl 1.2) a podivuje se, jak filozof může hovořit o předstírání: „I kdyby někdo odstranil přebal tohoto románu, na němž je uvedena jeho žánrová příslušnost, od první věty by nám bylo jasné, že tahle scéna vypráví o fikčním podporučíkovi – o postavě, již vypravěč zná způsobem, kterým skutečný mluvčí žádného skutečného člověka znát nemůže“ (COHN 1999: 117).

Teoretička si v těchto úvahách všímá, že vypravěč v textu zaznamenává, *co se děje v poručíkově vědomí*. Vstupování do mysli jiných osob, než je mluvčí, je výsadou literární fikce. V běžném životě jsou myšlenky druhých nedostupné, tudíž nevypověditelné. Romány ale mysl fikčních postav zpřístupňují, a proto, domnívá se Cohnová, románové promluvy nemohou imitovat nefikční řečové akty.<sup>28</sup>

Cohnová touto argumentací navazuje na poznatky Käte Hamburgerové, jež už dříve – v knize *Logik der Dichtung* (*Logika básnictví*, 1957) – hovořila o průkazné fikčnosti narativních textů, mj. v případě používání „sloves vnitřních dějů“.

Německá teoretička dále upozorňovala na textové příznaky fikčnosti, za které považovala tzv. epické préteritum. Věty typu „Morgen war Weinachten“ („Zítra byly Vánoce“) nebo „...he was coming to her party tonight“ („dnes večer přicházel na její večírek“; obojí HAMBURGER 1968: 65) jsou podle německé teoretičky nepochybně fikční, neboť je nemůžeme vyslovit jinde než ve fikci.<sup>29</sup> Jestliže ale před sebou v románech máme průkazně fikční věty, tyto věty v žádném případě nemohou předstírat, že jsou „přirozená“ tvrzení!

Příkrý k teoriím předstírání je i Kendall Walton. Americký estetik rovněž analyzuje ukázkou z románu Iris Murdochové, již ve svém článku použil Searle. „Je možné, že když Murdochová psala *The red and the Green*, předstírala, že vytváří tvrzení o jistém Andrew Chase-Whitovi. Ale možná

---

<sup>28</sup> Zobrazení mysli v literatuře je ústředním badatelským tématem D. Cohnové. Věnovala mu knihu *Transparent Minds* (srov. COHN 1978).

takto nepředstírala.“ (WALTON 1990: 82). Podle Waltona je autorský záměr nepodstatný: o tom, co z díla činí fikci, neříká nic.

Stejný názor zastává i Thomas Pavel, jenž dokonce tvrdí, že se koncept jediného mluvčího ke komplexnosti literárního diskurzu vůbec nehodí. „Spisovatel jako individualita, autorský hlas, vypravěč, ať už spolehlivý nebo nikoliv, hlasy postav od sebe navzájem odlišené nebo víceméně promíchané, to vše podřívá jakýkoliv pokus hodnotit beletrii, jako by měla jen jednoho dokonale individualizovaného tvůrce“ (PAVEL 1986: 23).

Proti teorii fikce jako předstíraného řečového aktu (adresátem výtek je v tomto případě Ohmann) se ohrazuje i Mary Louise Prattová, sama zastánkyně teorie „žánrové imitace“; podle ní fiktivní výpovědi nejsou jen romány a povídky, ale také různé formy jazykových her, vtípkování, „představy, plány, sny, přání a fantazie téměř všeho druhu“ (PRATT 1977:90).

Dorit Cohnová, na kterou se odvolává i Lubomír Doležel (srov. DOLEŽEL 2003: 26), si v *Distinction of Fiction* bere na mušku také teorii Barbary Herrnstein Smithové. Podle Cohnové totiž byla volba příkladu, kterým Smithová argumentuje, čistě účelová, neboť Tolstého *Život Ivana Iljiče* opravdu působí jako napodobená biografie. Podle Cohnové teoretikové, kteří chápou fikci jako předstíraný mluvní akt, „doslova opomíjejí okamžiky ve fikci psané ve třetí osobě, které nevyhovují jejich modelu“ (COHN 1999: 23).

Marie-Laure Ryanová k teorii Smithové zastává obdobné stanovisko jako Cohnová. Všimá si, že o imitaci bychom snad mohli hovořit u epistolárního románu nebo u románu v první osobě, avšak pro všechny fikční žánry tato teorie jistě neplatí (srov. RYAN 1991: 74).

\*

Shrneme tedy dosavadní argumenty: Proti teoriím fikce založeným na imitaci přirozené promluvy nebo nefikčního žánru literární věda vznáší námitky, protože

---

<sup>29</sup> Ve vztahu k deixi bychom mimo fikci podobné věty („zítra byly Vánoce“) považovali za defektní.



(1) *fikční promluva má svá specifika, takže nemůže předstírat přirozený diskurz;*

(2) *konkrétní intence a postoje autora při tvoření fikčních děl bývají nedostupné a obvykle i nepodstatné;*

(3) *vyprávění čteme jako fakta, předstírání při čtení nepociťujeme;*<sup>30</sup>

(4) *není vyjasněn vztah literární fikce k jiným druhům předstírání;*

Za (5) bychom ke zmíněným výhradám mohli připojit námitku proti Searlově „nehomogenní“ charakteristice fikční promluvy a fikčního světa. Většina teoretiků, zvláště pak stoupenci teorie fikčních světů<sup>31</sup>, odmítá, že je fikční diskurz sledem fikčních a nefikčních výroků a že se ve fikci máme co dočinění se skutečnými i fikčními entitami. Searle tvrdí: když se v *Anně Kareninové* hovoří o fikčních postavách, jde o fiktivní tvrzení, zatímco např. Tolstého úvahy o manželství jsou autentické výroky. Londýn je i ve fikci skutečný Londýn, zatímco Sherlock Holmes je fikční postava. Zásadní námitky proti tomuto přístupu vznáší např. Doležel: „...všechny fikční entity (jsou) téže ontologické povahy. Napoleon Tolstého je neméně fikční než jeho Pierre Bezuchov, a Dickensův Londýn není více skutečný než Carollova říše divů. Mimetický názor, který představuje fikční osoby jako smíšený soubor ‚skutečných lidí‘ a ‚čistě fikčních postav‘, vede k vážným teoretickým obtížím, analytickým zmatkům a naivní kritické praxi“ (DOLEŽEL 2003: 32). To, co Doležel říká o postavách, lze samozřejmě vztáhnout na veškeré fikční entity, které mají svůj známý protějšek v našem aktuálním světě.<sup>32</sup>

## 1.6. Závěry

Pokusím se shrnout dosavadní poznatky. Pro model fikční komunikace jsme si jako východisko zvolili teorii řečových aktů. Jestliže tvorbu literární

<sup>30</sup> O této výtce jsme se zmiňovali již dříve, teoretikům předstírání ji adresuje např. Martínez-Bonati (viz oddíl 1.3).

<sup>31</sup> Viz dále; o teorii fikčních světů referuje kap. 2.

fikce můžeme charakterizovat jako kreativní aktivitu, při níž je materiálem tvoření jazyk, zvolená teorie poskytuje našim úvahám ideální analytické nástroje. Searle navíc potvrzuje, že teorie řečových aktů platí pro mluvenou i psanou komunikaci: „Pro ilokační akty je charakteristické, že se vykonávají při vyslovení zvuků nebo psaní znaků“ (SEARLE 2007c: 66).

V teorii fikcionalit se setkáváme i s názory, které se principiálně staví proti využití teorie řečových aktů. K nejhlasitějším kritikům patří Kendall Walton<sup>33</sup>. Podle tohoto estetika nejsou všechny fikce literární, a proto je třeba hledat univerzálnější vysvětlení fikčnosti. Nepochybuji o tom, že má Walton pravdu, když říká, že na základě vnímatelovy *hry na jako* (*game of make-believe*)<sup>34</sup> může např. mrak fikčně představovat zvíře, aniž by kdokoliv takovou fikci vytvořil. Skutečnost, že nelze prostřednictvím teorie řečových aktů vysvětlit např. obrazové fikce nebo fikce, které využíváme v dětských hrách, ale ještě nutně nemusí znamenat selhání návrhu, jenž se zabývá oblastí fikční literatury.

Pokud se přidržíme teorie řečových aktů, především se zdá nade vší pochybnost, že fikce *konstruuje performativní síla jazyka*. Performativy jsou výroky, které mohou vykonávat děj.

Doležel dokonce považuje performativní povahu fikčního diskurzu za klíčový distinktivní rys odlišující fikci od nefikce: „Fikční text je performativní (...). Možná entita je přetvořena v entitu fikční, je-li autentifikována úspěšným, autoritativním performativem. (...) Historický text je text konstativů.“ (DOLEŽEL 2008a: 49-50).

Ve prospěch těchto úvah svědčí pravdivostní hodnocení performativů, resp. konstativů. Již několikrát bylo zmíněno, že diskurz fikce postrádá smysl pravdivostně hodnotit, zatímco pravdivost konstativních výroků běžně

<sup>32</sup> Podobně jako Doležel argumentuje např. i Ryanová, která rovněž odmítá vidět fikci jako „slátání“ fikčních a nefikčních výroků (srov. RYAN 1991: 64-65).

<sup>33</sup> Pro podrobnou argumentaci srov. WALTON 1990: 75-89.

posuzujeme. Připomínám, že Austin navrhuje hodnotit performativy v dimenzi úspěšnosti či neúspěšnosti – v našem případě tedy jde posuzovat, jestli fikční text umožňuje čtenářům úspěšně „zrekonstruovat“ kontext – svět, o kterém fikční řečový akt vypovídá.

Jestliže jsou fikční texty performativy, trůfám si charakterizovat jejich ilokuční aspekt: je to *akt tvorby fikce*.

Popis fikční promluvy jako performativu se v teorii fikcionalit ujal. Teorie předstírání ale – jak jsme si povšimli výše – byla přijata spíše odmítavě. Podle Hamburgerové, Cohnové nebo dále např. Banfieldové<sup>34</sup> má fikční promluva specifické příznaky, a proto nemůže imitovat přirozený diskurz.

To je pochopitelně závažná námitka. Na druhou stranu si nemyslím, že tato argumentace teorii předstírání přesvědčivě vyvrací: fikční diskurz nemusí být s nefikčním přímo zaměnitelný. Podmínkou imitace není přímá identičnost. Portrét také nemusí být dokonalou kopií modelu, přesto portrétovanou osobu poznáme.

Za nepřilíš podstatné považuji také další námitky Kendalla Waltona. Podle něj jsou intence tvůrce fikce nedostupné, takže nemůžeme tvrdit, že předstírá autentické tvrzení. Jestliže Walton tvrdí, že čtenář běžně rozpoznává, jak fikci číst (ve fikčním textu nalézají rekvizitu ke *hře na jako*; viz dále), čtenář musí být schopen také rozpoznat, kdy je řečový akt *zobrazený* či *předstíraný*.

Námitka, že čtenáře předstírání ruší (Martínez-Bonati), také, domnívám se, mnoho neuspěje. Jak jsme si doložili již na vstupním příkladu, vědomí fiktivnosti (tj. např. skutečnost, že herce Jesenia vytvořil Olbracht) nemaří naše schopnosti chápat fikční fakty a rozpoznávat pravdu, resp. klam ve fikční realitě.

\*

---

<sup>34</sup> Pojem *game of make-believe* staví Walton do centra své teorie: vnímatel díla přistupuje na hru fikce a podle stanovených pravidel přijímá fikční pravdy jako skutečnost. Podrobně viz oddíl 3.1.

<sup>35</sup> Banfieldová říká, že fikční promluvy jsou přirozeně „nevypověditelné věty“; těžko by tedy mohli imitovat běžné promluvy (srov. BANFIELD 1982).

Znamená to tedy, že je teorie předstírání správná? Přese všechny zmiňované protiargumenty považuji návrhy Searla a Ohmanna i Smithové a Prattové (jakkoliv jde vlastně o dvě různé teorie) za celkem vzato oprávněné, i když často nešťastně formulované. Zůstávají pádné námitky, které nelze odbýt. Nejpodstatnějšího nedostatku se, jak se domnívám, dotkl Thomas Pavel: teorie předstírání u Searla i u Ohmanna je nejednoznačná, ba zmatečná z hlediska fikčního mluvčího.

Jak bylo zmíněno, věřím, že fikční diskurz můžeme charakterizovat jako ilokuční akt tvorby fikce. Produkce fikční výpovědi je reálná historická událost, mluvčí-autor v určitém (pro recepci díla zcela nepodstatném kontextu) slovy vytváří fikci. Avšak Searle na tvorbu fikce vztahuje podmínky jiného řečového aktu, tvrzení. Není ale zavádějící na řečový akt vztáhnout pravidla, která platí pro jiný řečový akt? V „modu fikce“<sup>36</sup> ale fikční výpověď podmínkám tvrzení opravdu vyhovuje. Nastává nepřehledná situace, v níž není snadné si ujasnit, kdy je výpověď tvrzení a kdy kvazi-tvrzení, kdo tu vlastně vypovídá.

Searle svůj výklad dále znesnadňuje, když říká, že v neosobním vyprávění ve třetí osobě je původcem předstírání autor situovaný v reálném světě, ve vyprávění v první osobě se autor „vydává za jiného člověka pronášejícího tvrzení“ (SEARLE 2007a: 66).<sup>37</sup> Naznačuje tedy, že existují dva různé způsoby, jak vytvářet fikce?

Věc je o to komplikovanější, že filozof považuje část fikčních výroků za autentické řečové akty. Když čteme, žádný rozdíl mezi autentickými a předstíranými výpověďmi nepocítujeme. Ohmann oproti Searlovi sice popisuje komunikační situaci podrobněji, avšak ani on se nevyvaroval jistých

<sup>36</sup> O modu fikce hovoří Searle, když se zabývá fikční referencí a otázkou pravdivosti fikčních proposic (srov. SEARLE 2007c:111-115).

<sup>37</sup> Ryanová chápe „předstírání vykonávání mluvních aktů“ a „vydávání se za individualitu vypravěče“ (srov. RYAN 1991: 65) jako dvě nesouladné teorie a spatřuje zde rovněž obtíže Searlovy teorie.

nejednoznačností. Ani v jednom případě není jasné, jak se fikce liší od jiných druhů předstírání (jazykové hry, lhaní, klamání apod.).<sup>38</sup>

Právě v těchto nejasnostech, domnívám se, spočívají potíže, do nichž se dostává teorie předstírání.

---

<sup>38</sup> To je námitka Prattové (srov. PRATT 1977: 90-91).

## 2. TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ A KOMUNIKAČNÍ MODEL

Jsem přesvědčený, že teoretička Marie-Laure Ryanová zastává správný názor, když říká, že těžkosti teorie předstírání může odstranit koncept možných světů (RYAN 1991: 65). Podle Eleny Semino poskytuje právě rámec možných světů příležitost k přeformulování ilokučního přístupu k fikčnosti (SEMINO 1997: 66).

Teorie fikčních světů si vypůjčuje pojem možného světa z logické sémantiky (srov. FOŘT 2005: 55-56); základní myšlenkou je zde představa, že mimo realitu („aktuální svět“) můžeme vzít do úvahy také její možnosti, resp. alternativy („možné světy“). Literární vědci (srov. PAVEL 1986, ECO 2004, RYAN 1991, DOLEŽEL 2003, SEMINO 1997) v tomto konceptu našli pro sebe velmi přitažlivou metaforu – možné světy přání, tužeb či představ se podle nich v mnohém podobají imaginárním světům literatury, které rovněž aktuálně neexistují, avšak „jsou imaginárními alternativami aktuálního světa“ (DOLEŽEL 2008a: 40). Ruth Ronenová ukázala, že teorie fikčních světů v literární vědě spíše logický pojem adaptuje<sup>39</sup> pro vlastní potřeby analýzy děl literární fikce, než že by se držela jeho původního vymezení (srov. RONEN 2006). Fikční světy literatury jsou ostatně zcela výjimečné, neboť je vytváří textotvorná činnost: zatímco aktuální svět je nezávislý na svých reprezentacích, světy literárních fikcí konstruuje – jak jsme si již povšimli výše – performativní síla fikčního textu (srov. DOLEŽEL 2003: 37-38).

### 2.1. Lewisův model mezisvětové identity

Jedním z představitelů teorie možných světů v logické sémantice je David Lewis. Tento filozof analytické školy se mj. zabýval i otázkou literární fikce, a to mj. v článku „Pravda ve fikci“ („Truth in Fiction“, 1978, česky 2007). Na úvod si Lewis všímá, že vzhledem k fikci můžeme formulovat

---

<sup>39</sup> Srov. RONENOVÁ 2006: 16, 110 ad.

výroky pravdivé a nepravdivé.<sup>40</sup> Také Lewis chápe fikci jako předstírání: „Vyprávění je předstírání. Vypravěč chce budít dojem, že mluví o postavách, které zná a ke kterým referuje (...). Jeho příběh je ale fikce a ve skutečnosti tyto věci nedělá. Obvykle nemá jeho předstírání ani v nejmenším snahu někoho podvést a ani on nemá pražádné úmysly podvádět. Hraje nicméně falešnou hru, užívá formu vyprávění známých faktů, ačkoliv tak nečiní. Toto je nejzřejmější, když je fikce vyprávěna v první osobě. Conan Doyle předstíral, že je doktorem, který se jmenuje Watson a který publikuje pravdivé vzpomínky na události, jichž byl sám svědkem“ (LEWIS 2007: 55).

Citovaný úryvek není ani v nejmenším rozporu s tím, co známe z teorie předstírání. Autorem předcházejících výroků by klidně mohl být Searle: vyprávění je neklamavé předstírání, fikční diskurz má formu tvrzení („vyprávění známých faktů“), dokonce i příklad s Doylem, jenž se vydává za Watsona, se do puntíku shoduje. Lewis se ale od Searlovy teorie posléze odlišuje, když nejprve odstraňuje rozkol mezi vyprávěním v první a třetí osobě: „Případ narativu ve třetí osobě není podstatně rozdílný. Autor chce budít dojem, že vypráví pravdu o záležitostech, o nichž se nějak dozvěděl“ (IDEM 2007: 55). Možné nejasnosti mezi řečovými akty a kvazi-akty, reálným a fikčním mluvčím řeší pojetí tzv. *mezisvětové identity*:

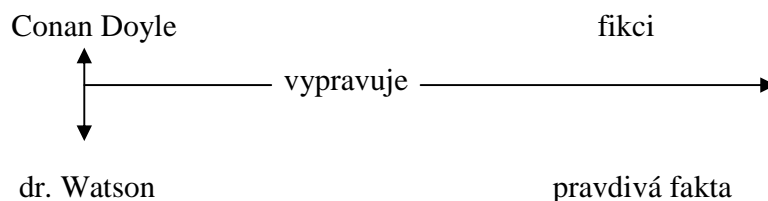
Americký filozof doporučuje, abychom „vzali v úvahu ty světy, kde se fikce vypráví, ale vypráví se tam jako známý fakt spíše než jako fikce“ (IDEM 2007: 55). Potom „máme v našem světě fikci f, vyprávěnou v aktu vyprávění a; v nějakém jiném světě máme akt vyprávění pravdy o známých faktech a’;

<sup>40</sup> Již dříve jsme si povšimli, že vzhledem ke skutečnosti stojí fikce mimo pravdivostní hodnocení (viz Doleželův příklad výše; nemá smysl se ptát jestli má Flaubert pravdu, když nechává Emu Bovaryovou spáchat sebevraždu). Už v úvodu jsme si ale povšimli, že *ve fikci* si vypravěči nárokují pravdivost; dokonce mohou být usvědčeni z klamu, což dosvědčuje naratologický koncept nespolehlivého vyprávění. *Vzhledem k fikci* je možné leccos konstatovat a tato konstatování podrobovat pravdivostnímu hodnocení – mohu pravdivě tvrdit, že don Juan byl svědce, zatímco tvrzení, že byl v otázkách lásky věrný až za hrob, je nepravda. V tomto smyslu se obvykle shodnou filozofové (srov. SEARLE 2007c:112-113, LEWIS 2007: 52) i literární vědci (např. ECO 2004; DOLEŽEL 2003; 2008a).

příběhy vyprávěné v a a a si odpovídají slovo od slova a tato slova mají stejný význam“ (IDEM 2007: 55).

Lewisův návrh bychom mohli znázornit ve velmi jednoduchém schématu:

„náš“ svět



*svět fikce*

Lewisův demarkační model vysvětluje, jak je možné, že se simultánně vypráví fikce a pravda, čehož jsme si povšimli hned ve vstupním příkladu incipitu Olbrachtova románu. Zatímco Searle tento paradox objasňuje předstíráním,<sup>41</sup> Lewis dokonale ozřejmuje, jak je to s mluvčími a promluvami: text, který je v aktuálním světě fikční, má možný protějšek ve světě, v němž fikční není. Vztáhneme-li tyto poznatky na příklad *Podivného přátelství herce Jesenia*, v našem světě tvoří Ivan Olbracht fikci, avšak my, čtenáři, si zároveň představujeme i možný svět, v němž neosobní vypravěč podává ten samý příběh jako fakta o známém herci. U Lewise nenastává problém s tím, že mluvčím je tu reálný autor, tu fikční osoba. V našem světě je původcem literární fikce *vždy* reálný autor (Olbracht), ve světě fikce *pokaždé* promlouvá hlas, který patří fikční bytosti (informovanému vypravěči). Ten, kdo „obývá“ fikci, je fikční, ať už má v našem světě známý protějšek, anebo ne. Ke schizmatu mezi jednotlivými výpověďmi v rámci fikce nedošlo.

<sup>41</sup> Lewisův model je v podstatě v souladu se Searlovým chápáním vyprávění v první osobě, kde autor předstírá, že je někdo jiný (tj. někdo „obývající“ fikci). Jak jsme si povšimli již výše, komplikace nastává zvláště ve vyprávění ve třetí osobě, v němž podle Searla autor předstírá tvrzení.



## 2.2. Ryanové adaptace Lewisova modelu

Lewisův koncept mezikosmické identity využila pro potřeby literární sémantiky fikčních světů Marie-Laure Ryanová v práci *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (*Možné světy, umělá inteligence a narativní teorie*, 1991). Tato teoretička popisuje fikční komunikaci jako „vrstvenou ilokační strukturu“ (RYAN 1991: 61; zvýraznil JK).

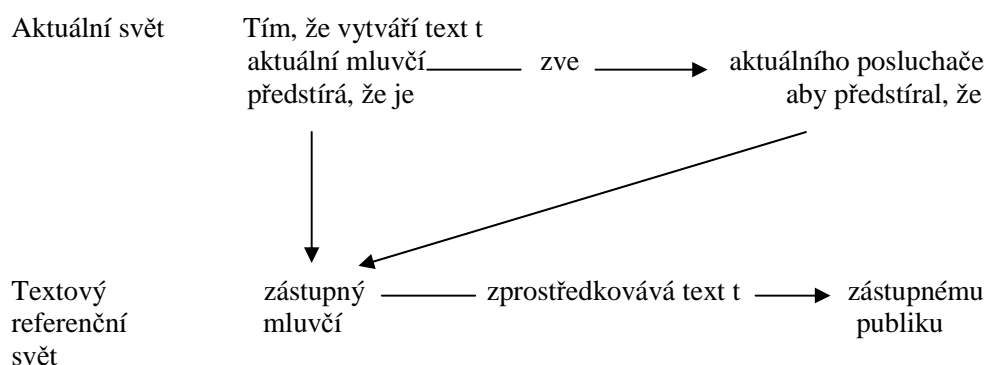
Ryanová tak zároveň uplatňuje Searlův model vyprávění v první osobě – využívá jej pro všechny typy vyprávění: reálný autor předstírá, že je někdo jiný, a promlouvá z textového referenčního (tj. fikčního) světa. Komunikační výměna (*transaction*) pak probíhá mezi aktuálním mluvčím a aktuálním posluchačem, resp. mezi jejich zástupnými (*substitute*) protějšky ve fikčním světě: „Prostřednictvím fikčního předstírání se autor románu jako *Vojna a mír* stává součástí světa, v němž Napoleon a Nataša skutečně existují, a tato účast mu dává právo referovat k oběma těmto postavám faktuálním diskurzem“ (IDEM 1991: 65). Také tady odpadá svízel s míšením fikčních a reálných entit v zobrazovaném světě: „Jakmile byl jednou učiněn krok do textového referenčního světa, neexistuje logická diference mezi řečovými akty, které referují k Nataše, a řečovými akty, které referují k Napoleonovi“ (IDEM 1991: 65).

Promluvy ve světě fikce, jež jsou reálnými řečovými akty, pochopitelně patří k běžným ilokačním třídám a vztahují se na ně patřičné podmínky zdaru. V aktuálním světě je tomu ale jinak: „Protože tato (komunikační) výměna zakládá řečový akt textového referenčního světa, fikční operátor není obyčejnou ilokační kategorií na úrovni kategorií otázky, rozkazu a tvrzení, ale metařečovým aktem, ilokační modalitou rozprostírající se nad řečovými akty“ (IDEM 1991:67).

Ryanová v tomto návrhu „propisuje“ do sebe Lewisův a Searlův model. Lewisův projekt mezikosmické identity doplňuje ilokační terminologií. V aktuálním světě autor formuluje fikční výpověď, která podle Ryanové

postrádá ilokuční síly (je to metařečový akt), což vyhovuje představě možného řečového aktu, jenž je aktualizován ve světě fikce, ale zároveň i Searlově a Ohmannově charakteristice: Fikce je vytvářena tím, že autor formuluje fiktivní řečový akt, jenž je v dimenzi fikce vypravováním, tvrzením apod.

Teoretická posléze precizuje svůj komunikační model do dalších dvou schémat, v nichž mj. zaznamenává další informace vztahující se k aktérům komunikace. Po vzoru teoretiků řečových aktů také ustavuje pravidla, která se na fikční řečový akt vztahují. Ve třetí, finální, verzi Ryanové schématu je důležitý posun v charakteristice předstírání, na které se kooperativně podílejí nejen autor, ale i čtenář:



#### Struktura fikční komunikace

(srov. RYAN 1991: 75)

### **2.3. Vrstvená komunikace a ilokuční akty**

Model Marie-Laure Ryanové považuji za velmi inspirativní. Napadá mne v souvislosti s ním jediná, avšak nikoliv nepodstatná výhrada. Ryanová sice hovoří o „vrstvené ilokuční struktuře“, ale následně pojednává ilokuci (vypovídání) jenom v dimenzi fikce. Z hlediska aktuální dimenze fikční diskurz popisuje jako metařečový akt. Tato charakteristika je, jak jsme si již

povšimli, ve shodě s teorií řečových aktů a teorií předstírání (mluvčí nedbá na pravidla řečového jednání), rovněž i s teorií fikčních světů<sup>42</sup>.

Jenže zůstává otázka: jak potom popsat ilokuční aspekt v nefikční dimenzi? Jak popsat jednu z vrstev, o nichž Ryanová hovoří?

Teoretická se přiklání k názoru, že autor nevypovídá, protože se propozice nestává nástrojem tvrzení.<sup>43</sup> Znamená to ale opravdu, že autor *nevypovídá*? Co tedy ve skutečnosti „dělá“ s větami, které vyslovuje (píše)?

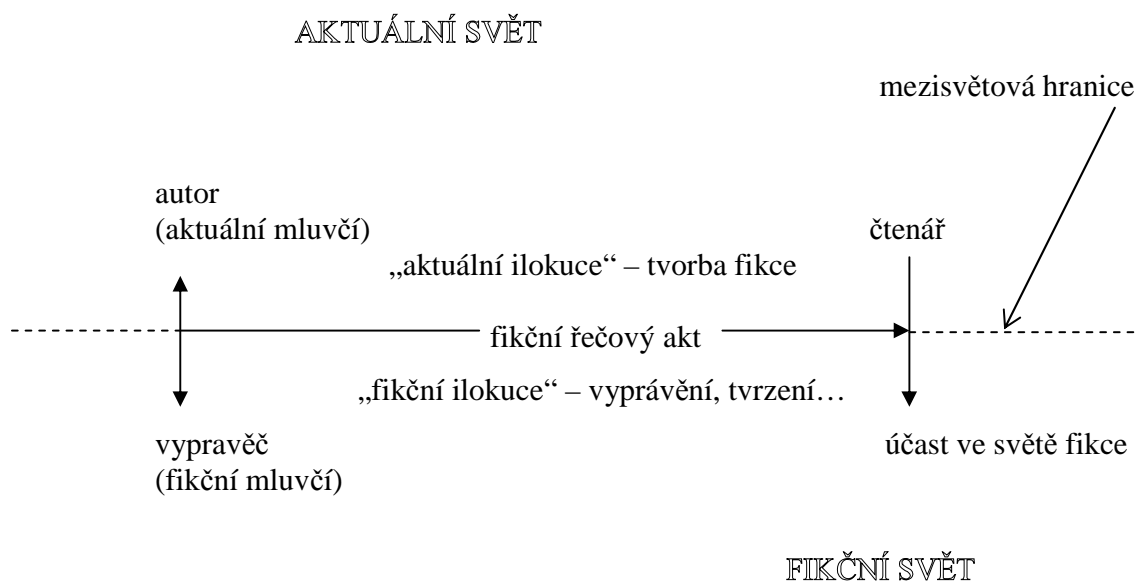
Pokud bychom chtěli setrvat v korektní terminologii řečových aktů, každé řečové jednání musí být formulováno ve vztahu k ilokučnímu účelu (záměru) mluvčího. Protože záměrem mluvčího (tj. autora) je v tomto případě *zkonstruovat* umělecký znak, jehož čtení čtenáři otevře fikční svět (nikoliv zkonstruovat metařečový akt), ilokuční aspekt fikční promluvy ve světě autora a čtenáře opět jednoduše charakterizujeme jako *akt tvorby fikce*. Tato námitka je v naprosté shodě s již jedenkrát citovaným postřehem Gérarda Genetta: „předstíráním, že tvrdí (o fikčních bytostech) romanopisec zároveň dělá něco jiného, totiž tvoří *dílo* fikce“ (GENETTE 1993: 37; zvýraznil GG).

V následujícím schématu vycházíme z Lewise a Ryanové a přidržujeme se chápání fikční promluvy jako „vrstvené ilokuční struktury“. V aktuálním světě čteme text, jehož původcem je autor, ilokuční platnost výpovědi jsme označili jako akt tvorby fikce. V dimenzi fikčního světa čteme táž slova jako promluvu vypravěče k fiktivnímu adresátovi, ilokuční platnost *zde odpovídá standardním kategoriím ilokuční platnosti* (tj. např. vyprávění,<sup>44</sup> tvrzení, mínění, předvídání apod.) a klade na mluvčího všechny patřičné závazky.

<sup>42</sup> Ryanová není explicitní, ale zdá se, že možný řečový akt je podle ní ve světě fikce (v textovém aktuálním světě) aktualizován jako ilokuční akt náležící do standardních tříd ilokučních aktů (stává se tvrzením, slibem atd.).

<sup>43</sup> Výpověď s ilokuční silou se podle Ryanové řečový akt stává teprve ve světě fikce.

<sup>44</sup> Jsem si vědom, že Searle ani ostatní teoretikové mluvních aktů o ilokučním aktu vyprávění nikde nehovoří. Nevidím ale důvod, proč tak – podobně jako např. Chatman (srov. CHATMAN 2008) – nečinít.



Abychom schéma dostatečně ozřejmili, do domény aktuálního světa patří např. Ivan Olbracht, Arthur Conan Doyle, Fjodor M. Dostojevskij, nebo Alain Robbe-Grillet. V doméně fikčního světa stejná slova, která čteme v autorově románové promluvě, patří autorskému vypravěči ze světa, v němž je Jan Jesenius slavným hercem, dr. Watsonovi, kronikáři maloměstských událostí (z *Běsů*) nebo prostě jenom neosobnímu hlasu, jenž zaznamenává chování A... a Francka v *Žaluziích*.

Schéma rovněž znázorňuje komunikační výměnu, jež probíhá uvnitř dvou světů, avšak promluvy si v nich, řečeno s Lewisem, „odpovídají slovo od slova a tato slova mají stejný význam“. Proto můžeme konstatovat, že jsou obě komunikační vrstvy *vepsány do jediného řečového aktu*. *Fikční promluva je promluva se zdvojenou ilokuční platností, se zdvojeným ilokučním účelem a zdvojenou ilokuční silou*.

V původním Lewisově modelu, jenž jsem – stejně jako Ryanová – doplnil o terminologii řečových aktů, spatřuji jednu obrovskou přednost: čtenář si je vědom, že po celou dobu probíhá zdvojená komunikační výměna: (1) *čte*

*příběh vyprávěný fikčním mluvčím, vypravěčem a (2) vypravěčova výpověď byla vytvořena aktuálním mluvčím, autorem fikce.*

Ryanová (ve shodě s Ohmannem) ihned „přesměrovává“ čtenáře do dimenze fikce, kde řečový akt splňuje podmínky zdárného vykonání. Čtenář tyto podmínky nachází, identifikuje fikčního („zástupného“) mluvčího a nechává se unášet fikčním příběhem, který čte jako pravdivá fakta. Podle Ryanové návrhu čtenář Dostojevského *Běsů* otevře román a vzápětí se přesměruje do režimu čtení maloměstské kroniky. Model dozajista není chybný: čtení fikce plně ztotožňuje s účastí ve *hře na jako* (viz dále), s kooperativním předstíráním. Naše modifikace Lewise do komunikačního modelu vnáší jeden užitečný prvek: čtenář se účastní *hry na jako* (předstírá, že čte vyprávění skutečného příběhu), *zároveň ale v každém okamžiku četby nepochybuje, že má před sebou výpověď*, jež konstruuje fikci. Toto vědomí mu umožňuje posuzovat autorovo snažení při tvorbě fikce a zaujímat esteticky hodnotící postoje.

## 2.4. Test „Prattovou“

Podpůrné argumenty pro charakteristiku fikčního diskurzu jako promluvy se zdvojeným ilokučným aspektem najdeme mj. i ve zmiňované práci Mary Louise Prattové *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (*K teorii mluvních aktů v literárním diskurzu*). Autorka knihy v sedmdesátých letech reagovala na poznatky soudobé jazykovědy (zejm. na sociolingvistiku a teorii řečových aktů). Její originální návrh chápe literární vyprávění<sup>45</sup> jako pouhou součást široké kategorie narativních textů, které jsou vyprávěny za účelem barvitého zprostředkování příběhu a následného sdílení emocionálního účinku, jenž příběh vyvolává (podrobněji viz oddíly 3.4 a 4.2).

<sup>45</sup> Prattová usiluje o popis komunikační situace v literatuře, fikci chápe jako pouhou podtřídu literatury. Proto také oponuje Richardu Ohmannovi: podle ní nedokáže odlišit fikci od jiných druhů předstírání. Literatura navíc zahrnuje i nefikční texty, jako příklad Prattová uvádí Capoteův román *Chladnokrevně*.

Na literární komunikaci se vztahuje tzv. kooperativní princip, o němž hovoří Herbert Paul Grice, další představitel teorie řečových aktů. Podle tohoto filozofa musí účastníci každé komunikace náležitě spolupracovat, tj. respektovat tzv. kooperativní princip určený maximami (pravidly) kooperace.<sup>46</sup> Kooperace v literatuře má i svá specifika: nemusí zde např. platit požadavek po maximálně efektivní výměně informací, jak vyžaduje Griceova maxima relevance, neboť literární texty jsou relevantní spíše prostřednictvím „obrazotvorného a emocionálního“ zapojení adresáta do vyprávěné situace. Mluvčí a adresáti narativů usilují o společný zážitek. Před čtenářem či posluchačem živě a názorně vyvstávají vyprávěním zobrazené okamžiky, jejichž nevšednost přináší potěšení. Na straně mluvčího zase působí libost, když adresát reaguje předpokládaným způsobem.

Prattová si všímá, že v literárních textech mluvčí hojně přehlíží maximy kooperace, činí tak např. vypravěč *Tristrama Shandyho*, kde upovídáností (selhává maxima kvantity), odbíháním od tématu (selhává maxima relevance) či hovorovým výrazivem (selhává maxima způsobu) „Sterne přinejmenším implikuje, že jeho záměrem je bavit nás“ (PRATT 1977: 165), což je zcela ve shodě s účelem narativních textů.

<sup>46</sup> Také Grice patří nesporně mezi nejvýznamnější představitele teorie řečových aktů, resp. filozofie jazyka. Anglický učenec se bezezbytku shoduje s Austinem a Searlem v přístupu, jenž pod mluvnickou aktivitou rozumí specifický druh jednání. Podobně jako John Searle i Paul Grice stanovuje podmínky, které účastníkům komunikace zaručují zdat. Tyto podmínky nazývá maximami.

V článku „Logika a konverzace“ Grice vysvětluje, jak svým maximám rozumí: používá analogie mezi konverzací a jinými činnostmi, např. společným opravováním automobilu nebo vařením. Komunikanti spolu musí kooperovat, což na ně klade určité nároky.

Grice tak vymezuje

- (1) *maximu kvantity* (při opravě auta musí být příspěvek pomáhajícího adekvátní – stejně tak při konverzaci je nutné řídit se zásadou přiměřenosti: mluvčí by neměl mluvit nadbytečně, ani by neměl nic podstatného zamlčovat.
- (2) *maxima kvality* by měla zajistit „pravost a nepředstíranost“: jako je při pomáhání s vařením třeba kuchaři podávat správné ingredience, zde by měl komunikant „dodávat“ pravdivé a podložené informace.
- (3) *maxima relace* vyžaduje, aby se mluvčí drželi svého tématu a neodbíhali od předmětu konverzace v patřičném stádiu (také kuchaři musíme podat pomůcky potřebné pro danou fázi jeho práce.
- (4) *maxima modality* klade nároky na způsob a přiměřenost přínosu kooperujícího jedince (tj. na formu spolupráce; srov. GRICE 2000: 225).

Prattová si uvědomuje, že vyvstává potřeba vyjasnit identitu mluvčích, a to „mezi fikčním mluvčím literárního díla a skutečným mluvčím, autorem“ (IDEM 1977: 173). Autorka se domnívá, že literární dílo „může být popsáno jako zobrazivý text, který vytváří a nám adresuje autor a ve kterém jeden či více fikčních mluvčích formuje promluvu, jejímž zamýšleným adresátem můžeme i nemusíme být my, čtenáři díla. *Čtenáři těchto děl teoreticky vstupují do dvou výpovědí naráz – do autorova zobrazivého textu a do promluvy fikčního mluvčího, ať už je čímkoliv*“ (IDEM 1977: 174; kurzíva JK).

Autorka knihy odlišuje komunikační dimenzi mezi autorem a čtenářem od dimenze komunikace ve fikčním světě; fikční text se vztahuje zároveň k „reálnému“ i „fiktivnímu“ mluvčímu (vypravěči). Proto chápu její poznatky jako úspěšný „test“ našich předchozích závěrů.

\*

Podle Prattové čtenář z kontextu literární komunikační situace ví, „jak má číst“ (za aktivitou fikčního mluvčího rozpoznává autorův úmysl tvořit fikci), a proto je mu zřejmé, kdy má porušení kooperativního principu vztáhnout k vypravěči (který se potom může stát nespolehlivým) a kdy má přehlížení kooperace tolerovat; autoři totiž potřebám vyprávění často obětují žánrové normy (připomínám zde autorčin názor, že fikce imituje nefikční žánry; viz výše 1.3). Správné čtení je zajištěno tzv. konverzační implikaturou: čtenář je schopen interpretovat, co je výpovědí implikováno (přesná definice viz GRICE 2000: 228), v našem případě rozpoznává, že primárním úmyslem autora je bavit příběhem, nikoliv přesně imitovat žánr a jeho zásady. Jakmile si čtenář tyto úmysly uvědomí, porušené maximy kooperace jsou znovu obnoveny. Proto je kooperativní princip v literatuře charakterizován jako „hyperchráněný“ (*hyperprotected*): literární komunikační situace je podle Prattové „téměř imunní vůči případům, kdy se kooperativní princip ocitá v opravdovém nebezpečí“ (PRATT 1977: 215).

S žánrovými normami, o nichž teoretička také hovoří, se „do hry“ opět vrací teorie, které navrhuji chápat fikci jako imitaci nefikčních žánrů.

## 2.5. Fikce jako imitace nefikčních žánrů: ano i ne

Ve světle charakteristiky fikční komunikace jako vrstvené ilokační struktury se předchozí úvahy Prattové a Barbary Herrnstein Smithové zdají správné. Čtenáři čtou romány. Přitom si jsou vědomi, že románový text vytvořil jeho autor jako fikci. *Ve světě fikce ale protějšky autorů vyprávějí pravdivá fakta,*<sup>47</sup> takže vyprávěné texty často doopravdy odpovídají nefikčním žánrům, ve fikci skutečně **jsou** např. kronikami, biografiemi, autobiografiemi, deníky, korespondencí atd.

Všimli jsme si už výše (viz oddíl 1.5), že kritikové proti teoriím Prattové a Smithové vznášejí námitku, neboť tento model nelze uplatnit pro všechny fikce. Prattová by popsala případy, v nichž není možné rozhodnout, jaký žánr je vlastně imitován, jako „nepříznakové“ (*unmarked case*). Podle ní je zde jednoduše imitováno vyprávění příběhu. Nemám k dispozici žádnou statistiku, ale domnívám se, že nepříznakových případů je v literatuře minimálně tolik, jako je případů, kdy o zřejmé imitaci můžeme hovořit.<sup>48</sup> Oponenti mají bezpochyby pravdu, když říkají, že si Prattová se Smithovou velmi obratně zvolily příklady pro svou argumentaci.

Další výhradu (v tomto případě spíše rozšíření teorie) jsem také již předeslal – některá díla bychom sice mohli označit za imitace, avšak nikoliv za imitace psaných žánrů. Jestliže se Smithová domnívá, že romány, jako „výrazně *postgutenbergovský* žánr, jsou typicky zpodobněním kronik, deníků, dopisů, vzpomínek a biografií“ (SMITH 1978: 30; kurzíva JK), pak např. román Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* žádný takový žánr

<sup>47</sup> Marie- Laure Ryanová říká: „Každý narativní text, jehož vypravěč nemá halucinace, předpokládá úroveň, na níž mluvčí vypravuje příběh jako pravdivý fakt, ne jako výmysl (*invention*)“ (RYAN 1981: 524)

<sup>48</sup> Četnosti takových případů si je ostatně vědoma sama autorka návrhu, M. Prattová.



neimituje. Zpodobňuje běžnou řečovou situaci – vyprávění štamgasta v hospodě. Běžné hovorové situace tradičně uvozují např. povídky Karla Čapka:

„Když už tu je řeč o tom komisaři Bartoškovi,“ pravil pan Kratochvíl, „tak si vzpomínám na jeden případ, který taky nevyšel na veřejnost; to je ten případ s tím dítětem. Tak jednou přiběhla na komisařství k tomu Bartoškovi taková mladá paní...“

(Čapek 1940 [1929]: 68)

S ukázkou z Čapka se dostáváme k další možnosti, kterou žánrová teorie předstírání opomíjí: imitace žánru může být v jediném díle proměnlivá. Za příklad, v němž dochází k proměnám imitovaného žánru, by snad mohla posloužit Čapkova *Válka s mloky*: román začíná jako nepříznakové vyprávění, postupně více a více připomíná imitaci kroniky, přičemž o jednotlivých částech románu lze uvažovat např. jako o imitaci zápisu z valné hromady, referátu, o nápodobách odborných a žurnalistických textů apod.

Literární díla pochopitelně nerespektují normy žánrů, které imitují. Čapkův román *Hordubal* by jistě selhal jako biografie Juraje Hordubala, jelikož mj. vnitřními monology zaznamenává hrdinovy nevyslovené myšlenky, což je v běžné biografii nepředstavitelné. Marie-Laure Ryanová, jež se otázce imitace žánrů věnovala již ve starším článku „Pragmatics of personal and impersonal narration“ („Pragmatika osobního a neosobního vyprávění“, 1981), dává za pravdu Prattové, která si všimla, že na řádnou autobiografii je Tristram Shandy příliš upovídaný; k tomu Ryanová dále dodává, že na soudní svědectví, za které se vydává Nabokovova *Lolita*, je Humbert Humbert příliš rozvláčný, vypravěč případu Rogera Ackroyda zase selhává jako kronikář, protože čtenáře vodí za nos. Jenže Ryanová vzápětí trefně dodává: „Vypravěč *Vraždy Rogera Ackroyda* může selhat jako kronikář, avšak prostřednictvím tohoto selhání

Agatha Christie dosahuje brilantního úspěchu v žánru detektivního románu“ (RYAN 1981: 525).

Můžeme tedy shrnout, že v pozadí teorií, které chápou fikci jako imitaci nefikčních žánrů, stojí nepochybně správná úvaha: vypravěč, jenž si pro svůj narativ v dimenzi fikce nárokuje pravdivost, často pro vyprávění užívá žánrovou formu typickou pro vyprávění nefikcí. Romány, novely či povídky pak na sebe ve fikčních světech „berou podobu“ kronik, deníků, autobiografií, korespondence.

Těžko si však dovolíme tvrdit, že fikce vznikají jako napodobeniny nefikčních žánrů, jak tvrdí např. B. Herrnstein Smithová. Mary Prattová sice uvažuje „nepříznakový případ“, kdy je imitováno běžné orální vypravování, ale ani tady nemůžeme s návrhem bezezbytku souhlasit, protože fikční literatura, jak jsem se pokusil doložit, často v jediném díle imituje různé žánry či přirozené řečové situace (rozhodně nemusí jít přímo o nefikční žánry). Literární fikce se také vymykají z norem žánrů, které imitují: texty románů totiž nevyprávějí pouze příběhy, které se odehrávají ve fikčních světech, nýbrž se snaží oslovit i čtenáře, jenž uzavřel komunikační kontrakt s autorem.

## 2.6. Promluvy postav

Popis fikčního diskurzu, jak jsme ho dosud prezentovali, je pochopitelně zjednodušený. Platil by pouze tehdy, pokud by bylo legitimní uvažovat o něm jako o jediné nepřerušované promluvě. Jenže narativní text je řetězcem promluv, jejichž mluvčím není pokaždé jenom fikční vypravěč. Lubomír Doležel hovoří o primární diferenciaci narativních promluv, přičemž říká, že narativní text kombinuje promluvy vypravěče a promluvy postav (srov. DOLEŽEL 1960: 30; IDEM 1993: 10).

Doleželova diferenciacie koresponduje s nejtradičnějším rozlišením umění jako různých stupňů tvůrčí nápodoby – Aristoteles a Platón rozlišují vyprávění (*diégésis*) a přímé předvedení (*mímésis*). V naratologii se rovněž

setkáváme s terminologickou opozicí „showing“ a „telling“ (srov. např. BOOTH 1983: 5-9; GENETTE 2002: 240-245; CHATMAN 2008: 31; 152-153; RIMMON-KENAN 2001: 114; KUBÍČEK 2007: 50; 77).

Vrstvená ilokační struktura tedy štěpí fikční diskurz na dva rozdílné komunikační akty:

V aktuální komunikační dimenzi, v níž si čtenář otevírá román, je původcem diskurzu biografický autor.<sup>49</sup> *Autor tvoří fikci jako sled promluv, což se týká narativního diskurzu od prvního slova do tečky za poslední větou, a to bez ohledu na to, kdo zrovna promlouvá ve světě fikce.* Promluvy postav jsou součástí autorem vytvořeného narativního textu.

Dokladem této skutečnosti je mj. možnost uvažovat o individuálním stylu autora, a to včetně promluvových úseků postav. Když se např. Doležel zabývá narativním stylem Karla Čapka (srov. DOLEŽEL 2008b: 92-104), všímá si, kterak Čapek mistrovsky využívá hovorové češtiny, a to i „v narativním sympoziu, v němž přejímají roli vypravěče dvě nebo více fikčních osob“ (IDEM 2008b: 99). Jak vidíme, za promluvová pásma postav je odpovědný jejich tvůrce, autor Karel Čapek.

Jiné je to ve fikci, v níž promlouvá vypravěč: *do pásma jeho vyprávění jsou vkládány promluvy postav, které jsou autentickými ilokačními akty.*

Dostáváme se zde k problematice, kterou mj. systematicky studoval Gérard Genette (srov. GENETTE 2002; IDEM 1991). Francouzský strukturalistický teoretik vychází z analogie mezi narativní fikcí (která kombinuje promluvy vypravěče a promluvy postav) a dramatickou fikcí (v níž se uplatňují pouze promluvy postav). Podle Genetta v dramatu „[p]ostavy tvrdí, slibují, nařizují, táží se (...) atd., jako to lidé dělají jinde, za stejných podmínek a se stejnými intencemi a konsekvencemi jako ve skutečném životě, s jedinou výjimkou, a to, že se řečové akty postav dějí ve fikčním univerzu, jež

<sup>49</sup> Čtenář pochopitelně nemá přístup k biografickému autorovi; autor je mu dostupný jen jako subjekt, jenž text implikuje. Podrobněji v pátém oddílu).

je kompletně oddělené od skutečného světa, který obývá publikum (*audience*).“ (GENETTE 1993: 31-32).

Stejně to potom musí být v dialogických, či dramatických scénách (*mimesis, showing*) literárního vyprávění: „Slova, která si vyměňují postavy románu, jsou zcela skutečné řečové akty uskutečněné v rámci fikčního univerza tohoto románu: slib Rastignacovi uskutečněný Vautrinem se nevztahuje k Balzacovi, ale váže se skutečně k Vautrinovi tak, jako by se vázal ke mně, kdybych jej vyslovil (IDEM 1993: 33).

Genette se v této práci bezezbytku shoduje se svými staršími stanovisky. Již ve studii „Hranice vyprávění“ z r. 1966<sup>50</sup> zastával názor, že v přímé citaci „dochází k přerušení zobrazovací funkce, podobně jako když řečník u soudu přeruší řeč a ponechá tribunál, aby sám prozkoumal předmět doličný. (...) dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama“ (IDEM 2002: 245).

Podobně jako Genette uvažuje např. i Seymour Chatman: „Dokonce i když postava vypravuje příběh uvnitř hlavního příběhu, její řečové akty patří spíše do příběhu než do primárního diskurzu. Tak jako jiné činnosti i tyto vstupují do přímé interakce s ostatními postavami, nikoliv s adresátem a/nebo s implikovaným čtenářem“ (CHATMAN 2008: 172).

Oba teoretikové tedy zdůrazňují ***plnou autenticitu mluvních aktů postav ve fikci***: v rámci fikčního světa jsou vysloveny (mají lokušní aspekt), mají ilokušní sílu a mohou vyvolávat různé účinky (perlokuce).

S tímto stanoviskem bezezbytku souhlasím. Řečová aktivita postav je běžným projevem jejich chování. Soucítíme např. s Vojtou Kalibou či s Martinem Žemlou, neboť naletěli slibům, které je přivedly k falešným iluzím. V terminologii řečových aktů bychom klidně mohli konstatovat, že mluvčí (tchyně v románech *Kalibův zločin* a *U snědeného krámu*) nerespektovali

<sup>50</sup> Jde se o studii z legendárního čísla časopisu *Communications*, jehož vydání bývá někdy považováno za počáteční bod v etapě „klasické“ naratologie. V tomtéž čísle publikovali příspěvky mj. Barthes, Todorov, Greimas, Brémond. Srov. Kyloušek 2002.

pravidla upřímnosti, která platí ve fikci docela stejně jako kdekoliv mimo ni, takže vykonali neupřímné sliby. Perlokuční účinky se plně odehrávají ve fikci a dotýkají se ostatních postav příběhu. Také když se např. v Kunderově *Žertu* Helena přiznává Ludvíkovi, že s jeho nepřítelem Pavlem Zemánkem dávno nežije; Ludvík je zdrcen, jeho vyhlídky na pomstu se zhroutily. Jeho psychologický stav je důsledkem Helenina řečového jednání – ilokučního aktu přiznání.

Měli bychom zdůraznit, že promluvová pásma postav jsou autentickými řečovými akty pouze v přímé řeči. Pokud je promluva postavy zprostředkována vypravěčem (např. nepřímou či polopřímou řečí), pak je součástí ilokučního aktu, který vykonává vypravěč.

## 2.7. Signály fikčnosti

Dvojí ilokuční aspekt fikční promluvy rovněž příhodně objasňuje přítomnost *signálů fikčnosti*: čtenář čte vyprávění fikčního vypravěče a nechává se unášet příběhem „jako by šlo o vyprávění známých faktů“. V textu současně nachází signály, jež mu neustále připomínají, že má před sebou autorskou výpověď, jež konstruuje fikci. Michael Riffaterre poznamenává: „Román vždycky obsahuje znaky, jejichž funkcí je připomínat čtenářům, že vyprávěný příběh je imaginární“ (RIFFATERRE 1990: 1).

K těmto „dobře známým“ signálům fikčnosti Riffaterre řadí: „autorské vměšování (*intrusions*); vypravěčská vměšování; zmnožení vypravěčů (*multiple narrators*); humorný narativ, jenž působí jako zobrazení autora nebo vypravěče, nebo jenž naznačuje jiné hledisko, aniž by došlo ke vměšování (*humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator or that suggests an outsider's viewpoint without fully intruding*); metajazykové glosy narativního jazyka; žánrové poznámky v titulu a podtitulu, v předmluvách a doslovecích; emblematická jména pro postavy a místa; nesrovnalosti mezi narativním hlasem a hlediskem s hlasy a hledisky postav;

nesrovnalosti mezi hlediskem, zvláště vševědoucí vyprávění; znaky upravující narativní tempo a upravující sekvence událostí (ohlížení se nazpět a anticipace, podstatné mezery, prolepsy a analepsy); mimetické excesy jako např. záznamy nepodstatných řečí a myšlenek (nepodstatných, nicméně naznačujících aktuální dění, životnost, vytvářejících atmosféru či charakterizujících postavy; a konečně diegetický odpad (*overkill*), jako jsou zobrazení jasně nepodstatných detailů, jejichž výrazná nepodstatnost je důležitá v příběhu jako rys realismu“ (IDEM 1990: 29-30).

K nejznámějším signálům fikčnosti patří zobrazování vědomí. Jak jsme konstatovali již v předchozím výkladu, německá teoretička Käte Hamburgerová si povšimla, že autor narativních fikcí užívá ve vyprávění „slovesa vnitřních dějů jako ‚myslet‘, ‚rozmyšlet‘, ‚domnívat se‘, ‚mínit‘, ‚cítit‘, ‚doufat‘ a mnohá další. Využívá jich způsobem, který kromě něj nemá k dispozici žádný jiný průvodce sdělení či vyprávění – ústního ani písemného“ (HAMBURGER 1968: 72-74). Dorrit Cohnová, která fenoménu vyprávění vědomí věnovala knihu *Transparent Minds (Průhledné mysli, 1978)*, k tomu dodává: „Pro Hamburgerovou je zobrazení vnitřních životů postav prubířským kamenem, jenž zároveň odděluje fikci od reality a buduje zdání jiné, neskutečné reality“ (COHN 1978: 7).

Otázce zobrazení vědomí a mysli ve fikci hodlám věnovat samostatnou část této práce (viz druhý oddíl). Prozatím se spokojme s konstatováním, že autoři románů mají možnost zásluhou performativní síly fikční výpovědi vytvářet (zobrazovat) i neskutečné (nevypověditelné) řečové akty, které mohou např. reprezentovat vědomí.<sup>51</sup> Ve vyprávění se odráží ilokuční postoj autora, a proto není divu, že se řečový akt vypravěče vymyká běžným promluvám – není přirozenou, nýbrž *zobrazenou* výpovědí.

<sup>51</sup> Ruth Ronenová věnovala celou závěrečnou část knihy *Representing the Real* realismu vědomí, přičemž si všímá, že nejde o realismus, nýbrž o kamufláž realismu (srov. RONEN 2002). Tuto kamufláž lze vysvětlit i prostřednictvím našeho konceptu: performativní síla **vytváří** dění ve fikční mysli.

## 2.8. Závěry

Pokusím se sumarizovat úvahy této kapitoly. Kromě teorie řečových aktů využívám i teorie fikčních světů, která chápe fikční světy literatury jako možné světy, které aktualizoval („stvořil“) performativní řečový akt fikčního textu.

Fikční výpověď je jedinečný řečový akt, jenž má dvojí ilokuční aspekt; každý z nich platí v jiné ontologické dimenzi a vztahuje se k mluvčímu, který aktuální, resp. fikční svět „obývá“:

- (1) V aktuálním světě autor *dělá slovy fikci*, svým řečovým aktem kreativně zobrazuje řečový akt svého protějšku, fikčního vypravěče. Tvorba fikce je reálná historická událost, k níž má čtenář přístup pouze prostřednictvím fikčního textu.
- (2) Tatáž výpověď náleží rovněž do fikčního světa, v němž promlouvá fikční mluvčí a vypravuje příběh jako pravdivé fakty o fikčním světě, jehož je součástí. Nic na tom nemění ani skutečnost, že pravdivost jeho vyprávění může být zpochybněna. Jinými slovy, ve fikci promluva svou fikčnost ztrácí a stává se běžným ilokučním aktem (např. vyprávěním, tvrzením, zpovědí apod.). Řečové jednání fikčního mluvčího je historickou událostí ve fikčním světě.

Fikční diskurz se liší z hlediska obou svých komunikačních dimenzí: v aktuálním světě je původcem promluvy autor, který vytváří pásmo vypravěče i pásma postav. Proto kritická praxe umožňuje pojednat autorův individuální styl, a to nejen v neosobním vyprávění, ale také u vypravěčů v první osobě a v promluvových pásmech postav.

Ve fikčním světě je oddělen primární řečový akt vypravěče od řečových aktů postav. Promluvy postav jsou autentické a autonomní řečové akty, jejichž mluvčími jsou osoby vystupující v příběhu. Tyto řečové akty jsou událostmi, které se odehrály v přesném čase a prostoru příběhu. Jako autentické ilokuční

akty mají také své perlokuce: vyvolávají účinky a ovlivňují běh událostí ve fikčním světě.

Protože fikční svět předpokládá svoji aktuální realitu a fikční osoby si nárokují pro svá vyprávění pravdivost, vyprávění jsou v dimenzi fikce faktuální (a konstativní), pročez využívají i náležité žánrové formy. Nemůžeme však tvrdit, že by fikce paušálně byly imitacemi nefikčních žánrů, neboť v řadě případů tento model nevyhovuje (např. vnitřní monology, subjektivizovaná narace apod. se v nefikci objevovat nemohou).

V komunikačním modelu jsem vyšel z poznatků Davida Lewise a Marie-Laury Ryanové. Ohrazuji se však proti terminologii Ryanové, která chápe řečový akt v aktuální dimenzi jako meta-řečový akt.

Tvorba fikce je skutečným ilokučním aktem, protože prokazatelně vyvolává účinky: autor vytváří fikci tím, že vyslovované propozice připisuje svému fikčnímu protějšku; zobrazuje tak fiktivní řečový akt. Na čtenáře autorova řečová aktivita působí, takže kooperativně rekonstruuje svět fikce. K autorově snažení čtenář rovněž zaujímá esteticky hodnotící postoje. Skutečnost, že má tvorba fikce perlokuční aspekt, je dalším jednoznačným a neomylným dokladem výpovědní (ilokuční) síly, což ve výsledku znamená, že je zcela vyloučeno, aby byla fikční výpověď meta-řečovým aktem či možným řečovým aktem, jenž se aktualizuje teprve ve fikci.

Performativní sílu jazyka, která „slouží zobrazování“, dokládají také signály fikčnosti – fikční řečový akt má své zvláštnosti, takže – i když jej v dimenzi čteme jako přirozenou promluvu – čtenáři v určitých případech mohou registrovat prohřešky proti běžnému řečovému jednání (čtenář tudíž poznává, že nejde o skutečné vyprávění, nýbrž o zobrazení *fikčního* vyprávění; jinými slovy, autoři mohou zobrazit nejen „standardní“ řečovou aktivitu, ale třeba i „nevypověditelné věty“, jak o nich hovoří Ann Banfieldová). Nejznámějším signálem fikčnosti je reprezentace fikčních myslí a vnitřního života postav.



### 3. ÚČAST NA FIKČNÍCH SVĚTECH

V modelu fikční komunikace je třeba objasnit jeden nesmírně důležitý prvek – musíme vysvětlit, jak si čtenář jako adresát fikčního řečového aktu počíná, jak ví, která má fikci číst, a jak ji prožívá. Zkusíme rovněž vyložit, jak se liší čtenářovo počínání při čtení literární fikce od čtení faktálního vyprávění.

#### 3.1. Hra na jako

Ryanová, jak jsme si povšimli výše (viz schéma v oddílu 2.2; srov. RYAN 1991: 73; 75), využívá pojmu *game of make-believe* („hra na jako“), jenž do diskusí uvedli britský filosof Gregory Currie a americký estetik Kendall Walton.

Walton, jehož pojetí fikce, které se neomezuje jen na fikce literární, jsme se již rovněž dotkli, spatřuje klíč k chápání všech fikcí u „panenek, hracích koníků, autíček a medvídků“ (WALTON 1990: 11). Podle něj jsou hračky rekvizity, které děti využívají při hrách; tyto rekvizity („propy“) v rámci hry považují za něco jiného: např. pařezy se ve světě hry mohou stát medvědy (srov. IDEM 1990: 37), před nimiž děti uhýbají.

Rekvizity stimulují *hry na jako* – inspirují nás k představivosti. V tomto smyslu není rozdíl mezi panenkou, která se v rámci hry stává holčiččinou nejlepší přítelkyní, *Davidem* od Michelangela, jenž se v naší představě v okamžiku otočí a vystřelí z praku po Goliášovi, a fikčním textem, který v rámci *hry na jako* čtenář připisuje jinak fiktivnímu vypravěči a dobrovolně předstírá, že čte vyprávění skutečného člověka o reálných událostech. Rekvizitami mohou být přírodní objekty (pařezy, souhvězdí či oblaka, která se v naší představivosti stávají medvědy či beránky), artefakty vytvořené pro jiné účely (stůl, jenž se dítěti ve hře stává domečkem) a konečně i „věci, jejichž funkcí je být propem, *repräsentace*“ (srov. IDEM 1990: 52; zvýraznil JK).

*Hra na jako* představuje ideální exemplifikační model pro objasnění zobrazivých umění; čtenář používá fikční text jako rekvizitu potřebnou pro konstrukci imaginárního světa. „Ve hře“ je **zobrazené** vyprávění opravdovým vyprávěním, které zprostředkovává fikční události, situace a protagonisty, o nichž se vypráví.

Ryanová Waltonův koncept adaptovala a popsala *hru na jako* pro případ literárních fikcí: autor „jako někdo jiný“ promlouvá ze světa románu. Tím je posluchač přizván (*invited*) do světa, v němž se realizuje fiktivní řečový akt. *Hra na jako* nám velí, abychom uvěřili v „systém reality s centrem v textovém referenčním světě“ (RYAN 1991: 76; podrobněji oddíl 3.3).

*Hra na jako* se jeví být zvláštním typem závazného předstírání. Přikláním se k chápání *hry na jako* jako smlouvy či kontraktu, jenž podmiňuje zážitek z četby určitým přístupem, k němuž je adresát vyzván. Čtenář tato pravidla respektuje; *promluva v díle jej uvádí do fikčního světa*, v němž je sama historickou událostí. Kdo chce hrát, nesmí se nechat odradit signály, které připomínají, že se čte fikce; přestože víme, že se vyprávěný příběh nikdy neudál, čteme jej jako skutečné vyprávění.

### 3.2. Zdvojená perlokuce: prožívání fikce

Řečové jednání, kterého se čtenář účastní, se neobejde bez účinků. Proto můžeme hovořit také o **zdvojeném perlokučním aspektu** fikčního diskurzu:

- (1) Komunikační transakce v aktuálním světě odpovídá tvorbě a recepci fikce; autorův řečový akt vyvolává účinek: čtenář respektuje konvence, které jej zavazují k (re)konstrukci fikčního světa, jednoduše řečeno, čtenář hraje *hru na jako*. Protože si je ale vědom, že původcem fikční promluvy je ve skutečnosti autor, k jeho řečové aktivitě rovněž zaujímá esteticky hodnotící postoje.
- (2) Ve druhé dimenzi perlokučního aktu čtenáře vede „účast na světě fikce“ k možnému soucitu, strachu, pohnutí, zážitku apod.

Prožívání emocí bývá považováno za skutečný paradox fikce. V knize *Mimesis as Make-believe (Mimese jako uvěření, 1990)* Walton tvrdí, že emoce, které s fikcemi prožíváme, jsou fikční: „Proč si děláme starost o Annu Kareninovou a Emu Bovaryovou? Proč se zajímáme o lidi a události, o nichž víme, že jsou pouze fiktivní? Není to tak; je pouze fikční, že nám záleží na Annině osudu, že jsme fascinováni dobrodružstvími Robinsona Crusoa...“ (WALTON 1990: 271).

Fikční a skutečné emoce se podle Waltona liší: „Emily Dickinsonová, jsa aktuální osobou, může být objektem skutečného soucitu. Někdo může cítit skutečný odpor k Ivanu Hroznému nebo se vcítit do Julia Caesara. Také může být fikční, že někdo takto cítí s těmito skutečnými lidmi, když jsou postavami ve fikci. Při čtení *Vojny a míru* může skutečný obdivovatel Napoleona cítit rovněž fikční obdiv“ (IDEM 1990: 252). Gregory Currie s Waltonem souhlasí. Podle něj může hra na jako vyvolat pouze *kvazi-emoce* (srov. CURRIE 1990).

Waltonova i Currieho argumentace naráží na zásadní námitku. Početnému množství teoretiků (jejich výčet srov. např. SLÁDEK 2006: 39) oprávněně vadí, že Walton považuje prožitky, které zažíváme s uměním, za fikční. Co jsou fikční emoce? Znamená to snad, že když pláčeme před obrazy, když nás dojmají osudy tragických hrdinů, když se strachujeme o hrdiny románů, když se vyděsíme monstra, které se nenadále objeví na plátně, že pocity pouze předstíráme? Sám pojem fikčních emocí je problematický (jak mohu plakat fikčně?). Pokusíme se tedy poohlédnout po dalším vysvětlení paradoxu fikce...

### 3.3. Ryanové koncept imerze

#### 3.3.1. Interdisciplinární výpůjčky z elektronických studií

Ve fikcích se vypravují imaginární příběhy. Marie-Laure Ryanová s pojmem *imaginární* uvádí do souvislosti pojem *virtuální*, který jsme si sice zvykli používat, ale činí nám problémy, máme-li jej definovat. V knize *Narrative as Virtual Reality (Narativ jako virtuální realita, 2001)* teoretička objasňuje důvody, proč ve studiích virtuální reality spatřuje obrovskou interdisciplinární výzvu: „Nahlížeje virtuální realitu jako sémiotický fenomén, předkládám (...) k přehodnocení textualitu, mimesi, narativitu, literární teorii a kognitivní zpracovávání textů ve světle nových způsobů konstruování světů v umění, jež umožnil nejnovější vývoj v elektronické technologii (RYAN 2001: 1).

Prožívání virtuální reality má mnoho společného s prožíváním uměleckých fikcí: jestliže jsme si všimli, že literární fikce vyžadují čtenářskou kooperaci, podmínkou prožívání virtuální reality je interaktivní přístup. Interaktivita a hra také patří k častým zaklínadlům postmoderních přístupů v teorii literatury.

V úvodu knihy si Ryanová všímá vzestupu virtuální reality, která se do širšího povědomí dostala na sklonku osmdesátých let, když vešla ve známost schopnost počítačů tvořit umělé světy (srov. IDEM 2001: 25). Přesto má tento pojem, jehož základem je latinské slovo *virtus* (skvělost, znamenitost), bohatou historii. Podle Ryanové dominují významy, které ztotožňují virtuální na jedné straně s potencionálním či možným, na druhé straně s neexistujícím, iluzivním. V tomto smyslu je tento pojem používán i v dnešním myšlení (např. podle Baudrillarda žijeme v klamu virtuální reality; Pierre Lévy nachází afinitu mezi virtuálním a imaginárním; srov. IDEM 2001: 27-39). I imaginární světy fikční literatury jsou, jak jsme se mohli přesvědčit, vysvětlovány tu prostřednictvím klamu a předstírání (Searle, Ohmann, Smithová, Prattová), tu prostřednictvím aktualizace možnosti (teorie fikčních světů). Zdá se, že literární fikce a

virtuální realita mají mnoho společného, takže se vyplatí o vztahu počítačů a umění uvažovat.

### 3.3.2. Virtuální prostor a imerze

Např. v perspektivním malířství se setkáváme s prostorovou trojrozměrností: obraz se stává oknem do jiného světa, ale i „neviditelnou zdí, která zabraňuje fyzické interakci“ s postavami nebo předměty na plátně (srov. RYAN 2001: 3). Trojrozměrný prostor je rovněž typický pro nejruznější počítačové hry a simulátory, které využívají naší schopnosti *imerze*, tj. zanoření se (*immerse*) do virtuální reality. Ryanová poznamenává: „Skrze svou imerzivní dimenzi zakládá virtuální realita nový vztah mezi počítači a uměním“ (IDEM 2001: 65).

Virtuální realita je přímo založená na schopnosti *zanořit se* do trojrozměrného virtuálního prostoru: simulátory vyžadují, abychom byli doslova fyzicky *přítomni* v reprodukované situaci. Teoretikové elektronických médií pro přítomnost ve virtuálním světě zavedli pojem *teleprezence*, popř. *prezence* (srov. IDEM 2001: 66).<sup>52</sup> Ponoření se do virtuálního světa se podobá čtenářské zkušenosti, čtení dobré knihy je svým způsobem odpoutáním se od reality. Ryanová uvádí různé stupně *zaujetí* při čtení:

- (1) *koncentrace* – „způsob pozornosti věnovaný těžkým, neimerzivním dílům (...). Čtenář zůstává otevřený (...) stimulům externí reality“;
- (2) *imaginativní angažovanost* – tento přístup odpovídá „čtenáři, který se přesouvá do textového světa, ale zůstává schopen přemýšlet o něm v estetickém a epistemo-logickém odstupu. V případě narativní fikce čtenář věnuje současně pozornost jednak řečovému aktu vypravěče v textovém světě, jednak kvalitě konání (*quality of the performance*) autora ve skutečném světě. V případě nefikce se čtenář

<sup>52</sup> Teleprezence a imerze nejsou totéž, ale vzájemně se podmiňují (srov. RYAN 2001: 68).

imaginací a emocemi angažuje nejen v reprezentované situaci, ale udrží si i kritický postoj ke správnosti podání...“;

- (3) *uchvácení (entancement)* – čtenář je „kompletně zakotven v textovém světě, takže ztrácí vidění všeho vnějšího včetně estetických kvalit autora konání nebo pravdivostního hodnocení textových výpovědí. V tomto modu je tomu tak, že se jazyk vytrácí (...). Navzdory hloubce imerzivní zkušenosti, si tento čtenář nicméně v hloubi mysli uvědomuje, že se nemá čeho obávat, protože textový svět není realita“;
- (4) *úplné unešení (addiction)* – „Tato kategorie pokrývá dva případy: (a) přístup čtenáře, jenž hledá únik před realitou, ale nedokáže se v textovém světě zabydlit (*find home*), neboť postupuje příliš rychle a nutkavě (...); (b) ztrátu schopnosti rozlišovat textové světy, zejm. fikci od aktuálního světa (*donkichotský syndrom*)“ (vše IDEM 2001: 98-99).

Koncept imerze je u Ryanové v souladu s jejími staršími pracemi; přesun do virtuální reality textového světa se shoduje s názory, které zastávala již v knize *Možné světy, umělá inteligence a narativní teorie* z r. 1991. Jak jsme si povšimli v oddílech 2.2 a 3.1, v autorově předstírání, že je součástí fikčního světa, je provedeno zakládající gesto fikce. Čtenář čte fikční výpověď, jako kdyby promlouval autorův fikční protějšek, takže dochází k tzv. „fikčnímu přesoustředění“ (*fictional recentering*).<sup>53</sup> Po dobu čtení pak přistupuje k fikčnímu světu, jako kdyby byl světem aktuálním: „Jakmile se jednou zanoříme do fikce, stanou se pro nás její postavy reálné a svět, ve kterém žijí, se přechodně stává světem aktuálním“ (IDEM 1991: 21; zvýraznil JK).

Ve výsledku tedy dochází k nahrazení celého systému reality, a to přestože „víme, že textové univerzum je jako celek imaginární alternativou

k našemu systému reality, avšak během hry, jakmile do ní vkročíme, se chováme, *jako by* aktuální svět textového univerza byl naším aktuálním světem. Jako obyvatelé jediného aktuálního světa si uvědomujeme, že textové univerzum je vytvořeno textem, avšak jakožto hráči fikční hry jsme se rozhodli považovat jej za tomuto textu předcházející, za pouze reflektované ve výpovědích vypravěče“ (IDEM 1991: 23; zvýraznila M-LR).

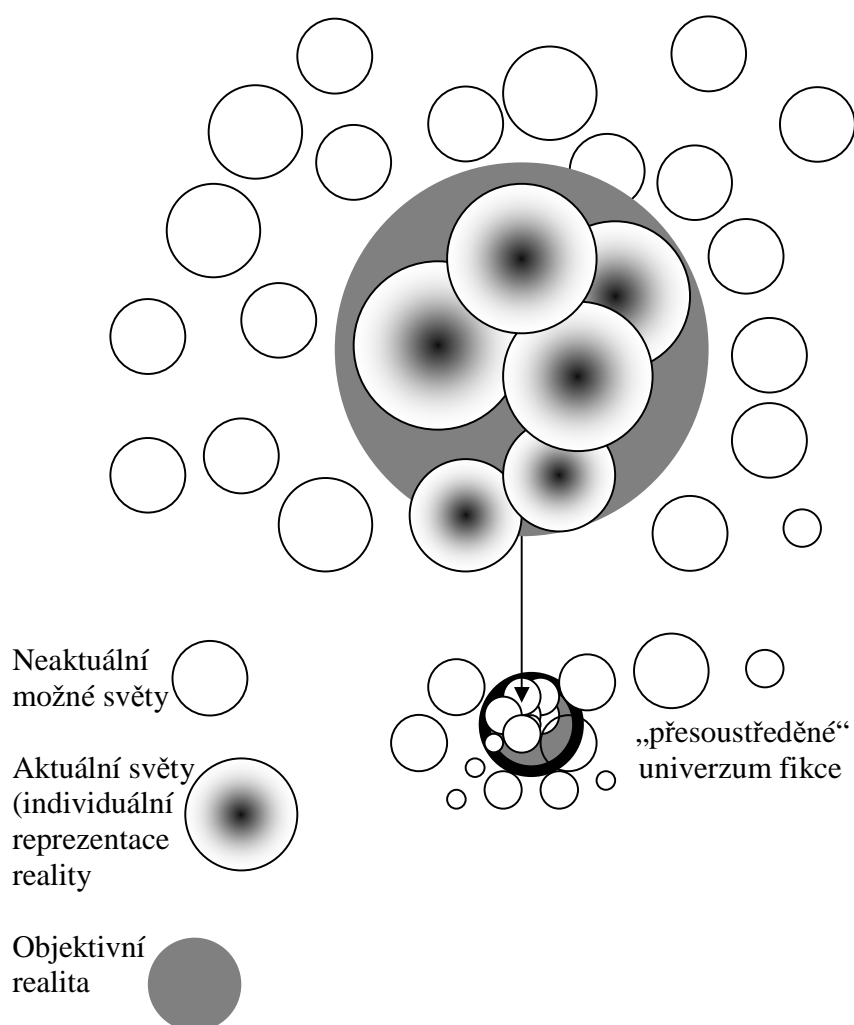
Model reality a fikce je u Ryanové ovlivněn konstruktivistickým přístupem filozofa Nelsona Goodmana (srov. např. GOODMAN: 1996)<sup>54</sup> – objektivní realita (tj. aktuální svět) zahrnuje své individuální reprezentace, resp. „verze“, které mohou být správné i nesprávné. Mimo realitu Ryanová umisťuje její alternativy – možné světy. K nim patří také světy virtuální reality a světy fikce.

Dojde-li k fikčnímu přesoustředění, čtenář *se* zanoří do světa fikce, popř. do virtuální reality *jako do reálného světa*, který má rovněž své vlastní alternativy. V rámci fikce potom lze uvažovat textový aktuální svět a možné světy, které si představují (uvažují je, popisují) postavy fikčního světa. Fikční přesoustředění znázorňuje také schéma na následující straně:

---

<sup>53</sup> Používám překlad termínu zavedený Bohumilem Fořtem (srov. FOŘT 2005: 71).

<sup>54</sup> Podle Goodmana je objektivní realita nedostupná, proto nahrazuje kategorie pravdy či reality kategorií správnosti, neboť svět podle něj spíše objevujeme a tvoříme než poznáváme. Fyzikálnímu světu Goodman upírá pevný základ a chápe jej jenom jako předlohu pro nekonečný počet verzí, skrze které je svět přístupný. Společně s Catherine Z. Elginovou Goodman doslova konstatuje: „Světy vytváříme prostřednictvím správných verzí“ (GOODMAN – ELGIN 1988: 51)



Podle Ryanové „idea přesoustředění vysvětluje, jak se čtenáři *zanoří* do fikčního textu“, avšak zůstává otázka, jak je to s nefikcemi (IDEM 2001: 104). I zde může docházet k imerzi, která je svým způsobem paradoxní. Jakmile se ponoříme do textového světa, „[č]teme fikci jako nefikci (...), a naopak čteme nefikci jako fikci, když obraz shledáváme natolik podmanivým, že se už vůbec nestaráme o jeho pravdivost, nepřesnost či schopnost sloužit praktickým potřebám (IDEM 2001: 105).



### 3.3.3. Druhy imerze a pokus o objasnění emocionálního paradoxu

Ryanová rozlišuje také druhy imerze:

- (1) *prostorová imerze* – „literatura prokázala schopnost podporovat oblíbený smysl přítomnosti prostorového uspořádání a jasnou představu o jeho topografii“ (IDEM 2001: 121). Teoretická se otázkami, které se zaobírají topografickým uspořádáním fikčního světa, zabývala dlouhodobě, mj. dokonce uvažovala o „literární kartografii“ (srov. IDEM 2004: 175-203, „mapy světa textu“ 178-184). V tomto smyslu čtenářům někdy usnadňují orientaci samotní autoři; např. J. R. R. Tolkien doplňuje své knihy mapami fikčního světa, takže „ponořený“ čtenář putuje s hrdiny dobře známým prostorem. Čtenář se pochopitelně lépe orientuje ve světech, které jsou věrnými protějšky aktuálního světa – prožitek imerze musí být „dostupnější“ a intenzivnější. Věrnou iluzi bezprostřední účasti čtenáře při vyprávěných událostech podporuje mj. např. vypravěčova schopnost sugestivního vyprávění (fokalizace, deixe, užívání přítomného času apod.); čtenář prožívající prostorovou imerzi zpomaluje četbu, „prodlévá na scéně“, někdy se opakovaně vrací ke scénám, jež podnítily jeho představivost.
- (2) *časová imerze* – čtenář je zcela pod vlivem očekávání, co bude v příběhu následovat (srov. IDEM 2001: 140-141). Ryanová odůvodňuje důležitost očekávání odkazem na vymezení hermeneutického kódu v *S/Z*. Podle Rolanda Barthesa v literárních dílech nalézáme „soubor jednotek, jejichž funkcí je artikulovat různými způsoby nějakou otázku, odpověď na ni, (...), anebo jinak, formulovat záhadu a navozovat její rozluštění“ (BARTHES 2007b: 33).
- (3) *emocionální imerze* – teoretická připomíná již Aristotelův postřeh o tom, že básnické umění vyvolává „strach a soucit“ (srov.

ARISTOTELES 1964: 49). Emocionální imerze je možným vysvětlením paradoxu fikce: *zanořeni* do fikční reality, bojíme se, co bude v příběhu následovat, jsme vzrušeni z erotických scén, soucítíme s hrdiny, v biografu v obavách chytáme souseda za ruku. *Náš prožitek fikcí může být tak intenzivní, že vede k fyzikálním symptomům – ke skutečným emocím*, „ale vědomí v pozadí, totiž že všechno bylo vytvořeno a neovlivňuje lidský život, udržuje jejich dávku v mezích potěšení“ (RYAN 2001: 157).

### 3.4. Čtení fikce a čtení nefikce

Pokusil jsem se vysvětlit čtení fikce prostřednictvím Waltonova konceptu *hry na jako* a objasnit paradox fikce prostřednictvím principu imerze, který do literární vědy uvedla Marie-Laure Ryanová. Jak jsme si povšimli, Ryanová o imerzi uvažuje i pro případ nefikčních textů. Měli bychom nyní věnovat trochu pozornosti problematice, která se v domácím odborném prostředí stále živě diskutuje, totiž vztahu fikce a nefikce. Protože se pohybujeme v diskurzu, který bychom snad mohli označit jako „fenomenologii čtení“, pozastavím se alespoň stručně nad tím, jak se liší čtení fikcí od čtení nefikcí.

Dostáváme se k poměrně komplikovanému problému, neboť postmoderní myšlení dosti zásadním způsobem problematizuje vztah fikce a skutečnosti. Filozofové pochybují o převoditelnosti zkušenosti do jazyka (srov. např. GOODMAN – ELGIN 1988); terčem útoků se stává samotná možnost objektivního faktu, který je odhalen jako mýtus (srov. např. LAKOFF – JOHNSON 2002: 213-216), anebo jako realita pouze jazyková (BARTHES 2007a: 825-826). Znamý teoretik historiografie, Hayden White, pak dokonce chápe historiografii jako svého druhu beletrii: „Třebaže se historikové a spisovatelé zabývají rozdílnými druhy událostí, formy jejich diskurzů i cíle jejich psaní jsou často totožné“ (WHITE 2007: 26). Z těchto názorů se rodí

stanovisko, které Marie-Laure Ryanová (srov. RYAN 1997) nazývá postmoderní doktrínou panfikcionality: všechny reprezentace musejí být fikční.

V dosavadním výkladu jsme se zabývali literární fikcí, pokud by platila postmoderní doktrína, všechny zobrazivé texty by byly fikcemi.

To je však zcela v rozporu s tím, jak fikce čteme a jak jim rozumíme. Když se začteme do biografií, kronik či dějin, vůbec nemusíme rozehrávat *hru na jako*. Biografii skutečného herce čteme od prvních slov na stránce jinak než Olbrachtův román o osudech Jana Jesenia. Jenže výše zmíněné poznatky filozofů, lingvistů a historiků také nelze smést ze stolu. Dostáváme se tedy do svízelné situace: na jedné straně víme, že neexistuje kritérium, které by umožnilo odlišit faktuální diskurz od fikčního diskurzu.<sup>55</sup> Na druhé straně si obvykle snadno poradíme s tím, co čteme. Toto názorové schizma dokazuje, že fikce je především pragmatický pojem.

Ruth Ronenová trefně poznamenává: „Poněvadž fikčnost textů nelze *apriori* identifikovat s nějakým konkrétním souborem textových rysů nebo se stabilně danou skupinou textů, cesta je otevřená pro pragmatickou definici fikčnosti, která má vzít v úvahu celistvý systém konvencí výstavby světů, kulturních přesvědčení a čtenářských procedur“ (RONENOVÁ 2006: 106, zvýraznila RR). Porozumění tomu, jak čteme nefikce, nespočívá ve vztahu ke skutečnosti, nýbrž v chápání „pravidel, jež řídí užití textu a svazují původce a recipienta komunikačním kontraktem“ (RYAN 1997)<sup>56</sup>.

Lubomír Doležel se v knize *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (1997, česky 2003) staví k jednostranně pragmatickým definicím fikčnosti odmítavě, když mj. Waltonův koncept charakterizuje jako „naivní“ (srov. DOLEŽEL 2004: 26-27). V knize *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) však

<sup>55</sup> Nemyslím, že by tato tvrzení byla v rozporu s tím, že existují také signály fikčnosti, o nichž jsme pojednali v oddíle 2.6. Tyto signály nám napovídají, že čteme fikci, což ještě neznamená, že jsou jednoznačnými distinktivními rysy podle nichž fikci neomylně poznáme.

vysvětluje distinkci mezi diskurzem historie a fikčním diskurzem pomocí konstativní, resp. performativní dichotomie (viz odd. 1.5; srov. DOLEŽEL 2008a: 50). Užití Austinovy terminologie považuji do jisté míry za příklon k pragmatickým teoriím, i když Doležel trvá na tom, že fikčnost je zároveň pojmem sémantickým (což je jistě pravda, ostatně pragmatika může být viděna jako součást sémantiky).

Ryanová, jak už bylo naznačeno, staví svůj pragmatický projekt na pojmu jazykové hry. Podle ní musí faktuální diskurz polemicky obstát vzhledem k ostatním verzím aktuálního světa a obhájit svou pravdivost. Proto staví proti fikční *hře na jako* faktuální *hru textové konkurence* (*textual competition*). „Toto soutěžení je umožněno sdílením referenčního světa. Ať správné nebo nesprávné, texty nefikce stojí v konkurenčním vztahu s jinými texty a reprezentacemi, protože čtenáři nabízejí verze téže reality“ (RYAN 1997). Ryanová ve svých úvahách opět nezapře inspiraci Goodmanovou filozofií – faktuální texty odpovídají individuálním reprezentacím objektivní reality; pravdivost nefikčního textu odpovídá verzi, jež je všeobecně považovaná za správnou.

Vrátím-li se na závěr ke schématu představenému v oddíle 2.3, fikční výpověď je výjimečná zdvojenou ilokuční platností. Čtenář čte autorovu fikci a zároveň se přesouvá do světa, v němž promluva náleží fikčnímu vypravěči. Nefikční výpověď posouvá do popředí propoziční obsah. Její jediná ilokuční dimenze míří na aktuální svět. Čtenář potom posuzuje, zda-li realitu zobrazuje adekvátně. Do nefikčního textu se můžeme ponořit se stejným zaujetím jako do fikce. Nedojde však k fikčnímu přesoustředění – uvědomujeme si, že pronesená slova a věty náleží do rámce aktuálního světa, tj. do světa, který jako adresáti obýváme.

---

<sup>56</sup> V citaci neuvádím čísla stran, článek mám k dispozici pouze v textovém editoru (zaslán autorkou prostřednictvím elektronické pošty).

### 3.5. Zvláštnosti komunikační situace

Protože souhlasím se závěrem, že fikce představuje pojem, jehož vymezení je především záležitostí pragmatiky, pozastavím se ještě u komunikační situace, jejíž je čtenář fikčního díla součástí a v níž probíhají všechny podstatné komunikační transakce.

Klíčovou důležitost situačního kontextu zdůrazňuje i Mary Louise Prattová ve vícekrát zmiňované knize *K teorii mluvních aktů v literárním diskurzu*. Americká teoretička si mj. všímá zvláštnosti narativů, která spočívá v tom, že „jsou imunní oproti kontrole ostatními spoluúčastníky konverzace“ (PRATT 1977: 104). Mluvčí vyžaduje, aby se adresát vzdal práva na svůj komunikační příspěvek a přijal roli dobrovolného publika (*voluntary audience*). Adresátovi tím slibuje v jistém smyslu nevšední zážitek a své vypravování vydává všanc hodnocení. Skutečnost, že dílo „stojí za přečtení“, stvrzuje také jeho publikování, neboť muselo být pečlivě připraveno, aby prošlo náročnou procedurou výběru (srov. IDEM 1977: 116-125). Čtenář si je vědom, že před sebou má (vyslechne, přečte si) pozoruhodný příběh, a skrze mířku tohoto vědomí k vyprávění přistupuje.

Ve Waltonově modelu čtenář sestupuje na komunikační úroveň vypravěče a – řečeno s Ryanovou – *noří se* do světa příběhu. Prattová usiluje o přístup, který by objasnil čtení jak fikční, tak i nefikční literatury. Podle této teoretičky soustavně platí hyperchráněný princip kooperace, jinými slovy, čtenář si je neustále vědom, jak má s autorem spolupracovat, aby se dostavil předpokládaný účinek – požitek z účasti na vyprávění. *Příslib nevšedního zážitku je vepsán do literární komunikační situace*, která na čtenáře působí po celou dobu čtení.

Podmínkou využití Griceovy implikatury (což činí Prattová) je předpoklad, že čtenář z kontextu rozpozná úmysly autora (jenom tak může rozumět, co je výpovědí implikováno). V podobném duchu uvažuje i Gregory Currie. Britský filozof a estetik se v knize *The Nature of Fiction* (*Podstata*

*fikce*, 1990) zřetelně inspiruje přístupem, který zavedl John Searle v *Řečových aktech* a prostřednictvím transparentnosti úmyslů mluvčího a porozumění na straně adresáta formuluje pravidla fikční komunikace: mluvčí M vytváří mluvní akt *vyslovování fikce* (*uttering fiction*), když na posluchače P cílí propozici *p* se záměrem:

- (1) aby P uvěřil (*make-believe*) *p*;
- (2) aby rozpoznal mluvčího úmysl (1);
- (3) aby se toto rozpoznání úmyslu (2) stalo důvodem k uvěření (1).<sup>57</sup>

Prattové a Currieho přístup je založen na tradičním předpokladu, jenž je typický pro teoretiky řečových aktů (zvláště pro Searla a Grice). Fikční výpověď se skládá z vět, jejichž konvenční význam je nutno v první řadě chápat jako *nástroj* úmyslů mluvčího; čtenářův podíl na zdařilé komunikaci se odvíjí především od jeho schopnosti intuitivně rozpoznat, co autor výpovědi míní; v případě zmíněných teorií je klíčové čtenářovo poznání, že autorovi jde zejm. o to, aby pobavil pozoruhodným příběhem (Prattová), nebo aby vybídl čtenáře k uvěření (Currie).

\*

Troufám si tvrdit, že při čtení fikční literatury (obzvláště byla-li knižně publikována) autor nemusí vyvíjet zvláštní snahu, aby navodil pochopení – z obecně platných konvencí vyplývá, že úmysly autorů románů spočívají ve snaze tvořit fikce. Skutečné záměry autora jako individuality jsou většinou nedostupné a nepodstatné; Jan Mukařovský ve studii *Umění jako sémiologický fakt* (1934) mj. říká: „Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce (...); je jasné, že každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, což jej činí nezachytitelným a nesdělitelným...“ (MUKAŘOVSKÝ 2007: 208).

<sup>57</sup> Currieho pojetí bohužel známe pouze zprostředkovaně; informace o něm čerpám z Ryanové článku *Fiction, Cognition, and Non-verbal Media* (RYAN, dosud nepublikováno; zasláno autorkou elektronickou poštou).

Zdar čtenářova jednání zajišťují dávno osvojené návyky vyplývající z pravidel fikční komunikace. Searle by patrně hovořil o důležité roli přípravných pravidel.<sup>58</sup>

Záměry a duševní stavy mluvčího při tvorbě fikce bych snad mohl přirovnat k záměrům mluvčího např. při zdravení – aby byl pozdrav úspěšně vykonán, nezáleží na tom, co se odehrává v mysli mluvčího. Zdravenému jsme dobrý den vůbec nemuseli přát upřímně (protože jej např. nemáme rádi), ale tím, že jsme za náležitých okolností vyslovili patřičná slova, čin byl vykonán. Při čtení fikce platí podobné konvence jako při zdravení: intence mluvčího nehrají žádnou roli, správné porozumění adresátovi zaručuje rozpoznání komunikačních „okolností“ a aktivace souboru kompetencí, které čtenář při čtení běžně využívá. Zjednodušeně řečeno, čtenář z kontextu pochopí, že jeho protějšek v komunikaci tvoří fikci, čímž mj. také chápe, že má „spustit“ *hru na jako*.

### 3.6. Fikční literatura jako společenská instituce

Předchozí oddíl naznačuje, že čtení fikcí je kolektivně sdílená praxe; jakmile rozpoznáme autorův úmysl, naše počínání se řídí podle téhož „schématu“, respektujeme platná pravidla, jejichž součástí je rovněž *hra jako*. Literatura a s ní i fikce jsou součástí sociálního univerza; literární fikce představuje určitou množinu textů, která je za fikce pokládána; nakládáme s nimi podle sdílených zvyklostí a pravidel. Řekl bych, že je to podobné, jako když určité společenství považuje jisté texty za náboženské – toto společenství pak sdílí přesvědčení, že se jedná o texty velkého významu a využívá je k patřičným účelům (např. k liturgii).

<sup>58</sup> Searle si v *Řečových aktech* všímá, že pro správně vykonaný pozdrav má klíčovou důležitost přípravné pravidlo: mluvčí se právě setkává s adresátem (srov. SEARLE 1969: 97). Pravidlo upřímnosti se v expresivech naopak vůbec neuplatňuje.

Jak je možné že fikce sdílíme? Podle Kendall Waltona jsou reprezentace (včetně fikčních textů) „věci, jejichž *funkcí* je být propem“ (WALTON 1990: 52; zvýraznil JK). Zobrazení texty samozřejmě nemusejí a nemohou sloužit univerzálně: obvykle se mohou stát předmětem *hry na jako* pro jedno jazykové, popř. kulturní společenství.<sup>59</sup> Reprezentace tedy mají, domnívá se Walton, sociální charakter; *hry na jako* se totiž liší od snění a představivosti, které nemáme pod kontrolou a které nelze příliš sdílet, a to právě v tom, že se „dají snadno sdílet, hrajeme je společně“ (WALTON 1990: 68).

Walton se zde dotýká poměrně závažného a nesnadno řešitelného problému, jež dokumentuje např. diskuse v Pražském lingvistickém kroužku v r. 1944 zachycená mj. v Mukařovského eseji „K metodologii literární vědy“ (poznámky 1944, esej 1968). V pozadí sporu stála otázka, co zajišťuje objektivní vnímání díla, když dílo připouští nekonečnou řadu konkretizací. Podle Mukařovského se v diskusi objevil názor, že je „vnímání díla cele předurčeno artefaktem, jenž má vnímatel před sebou“; Mukařovský však proti těmto stanoviskům vznáší zásadní námitku a argumentuje ve prospěch umělecké struktury vnímané jako součást sociální reality (srov. MUKAŘOVSKÝ 1971: 196). Mukařovský doslova říká: „umělecká struktura (...) je sociální realitou podobně, jako jí je např. systém jazykový, jehož existence se také nevyčerpává žádnou z jeho realizací (jazykových projevů), ani se neomezuje na duševní dění jedincovo, které takovouto realizaci doprovází“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 196). Český učenec tato stanoviska hájil dlouhodobě; již o deset let dříve, ve studii „Umění jako sémiologický fakt“, mj. říká, že umělecké dílo je „přímo určeno k tomu, aby zprostředkovalo mezi jeho původcem a *kolektivem*“ (MUKAŘOVSKÝ 2007: 208-209; zvýraznil JK). Podobně jako Mukařovský uvažoval také Felix Vodička, který – jak názorně ukázal Tomáš Kubíček ve studii „Systém výstavby narativního díla

---

<sup>59</sup> Budeme-li samozřejmě předpokládat, že překlad je už jiným textem, tj. novým propem.



v návrhu pražského strukturalismu“ (2006) – rozlišuje mezi textem jako „jednotou fixovanou pomocí jazykových znaků“ a dílem, kterým se text stává, teprve když vstupuje do různých „kontextů“ (srov. KUBÍČEK 2006: 31-33), a to včetně „kontextu literárních konkretizací“ (srov. VODIČKA 1998: 298-307).

Zdá se, že podporu pro správnost předchozích úvah nacházíme i ve zmíněných názorech Waltona: schopnost sdílet fikce není možné redukovat na samotný artefakt (či text jako rekvizitu), protože kolektivně nesdílíme jen čtený text, ale celý soubor **praktik** (včetně *hry na jako*, estetických norem, dostupné kritické reflexe apod.), které čtení fikcí provázejí.

Možná budou následující úvahy vypadat samozřejmě, ba se dokonce mohou zdát banální, přesto mi přijde zajímavé podívat se na zobrazivá díla literární fikce z hlediska jejich společenské funkce; na pomoc si k tomu vezmu názory Johna Searla obsažené v knihách *The Construction of Social Reality* (*Konstruování společenské reality*, 1995) a *Mind, Language, Society* (*Mysl, jazyk, společnost*, 1998, slovensky 2007).

Podle Searla stojí objasnění sociální a institucionální skutečnosti (a všech jejích složek, tj. i fikční literatury) na třech pilířích. Tím prvním je předpoklad kolektivní intencionality, která představuje „základ všech sociálních činností“ (SEARLE 2007b: 134). Literatura vyhovuje definici sociálního (či institucionálního) faktu, jenž je představen jako „fakt, do kterého jsou zapojeni dva nebo více aktérů, kteří mají kolektivní intencionalitu“ (IDEM 2007b: 134). Sdílení zážitků s fikcemi, o nichž zde přemýšlíme, pochopitelně kolektivní intencionalitu předpokládá.

Druhým pilířem Searlova popisu utváření sociální reality je „přiřazení statusové funkce“ (srov. IDEM 2007b: 135-136); objektům jednoduše přiřazujeme funkce: lavice jsou k sezení, peníze k placení, fikční texty jsou (budeme-li souhlasit s Waltonem) rekvizity ke *hrám na jako*. Pokud bychom chtěli pojmenovat obecné funkce, které fikce mají, snad bychom mohli tvrdit,

že zprostředkovávají pozoruhodné příběhy, vyvolávají zážitky, emoce, popř. přinášejí poučení, odrážejí hodnoty apod.

Do třetice Searle hovoří o „konstitutivních pravidlech“ (IDEM 2007b: 136-138): se skutečnostmi, které za něco kolektivně považujeme a jimž přiřazujeme funkce, nakládáme podle pravidel. Když víme, že určité papírky kolektivně považujeme za peníze, jejichž funkcí je provádět platbu, platíme jimi. Víme-li, že jistý typ textů považujeme za fikce, jejichž funkcí je bavit, vyvolat zážitek, poučit, postupujeme podle pravidel: hrajeme *hru na jako*, bavíme se, nebráníme se emocím apod.

Předchozí rozbor je únavně vyčerpávající a zcela samozřejmý, přiznávám, že jde o zbytečně detailní analýzu. Přesto jsem přesvědčen, že Searlův rozklad ideálně popisuje proces, na jehož základě určitý typ textů považujeme za fikci. Tento rozklad je také odpovědí na otázky, jak je možné, že si s fikcemi „víme rady“; čtení fikcí nepředstavuje nic výjimečného – fikce jsou samozřejmou a zcela běžnou součástí sociální reality.

\*

V samém závěru oddílu si dovolím ještě jednu samozřejmost. V knize *The Construction of Social Reality* John Searle říká: „Jedním z nejvíce fascinujících rysů institucionálních faktů je, že jejich podstatný počet, třebaže ne všechny, může být vytvořen explicitní performativní výpovědí. Performativy patří do třídy řečových aktů, které nazývám deklaracemi. V deklaracích je stav věcí reprezentovaný propozičním obsahem řečového aktu přiveden k existenci prostřednictvím úspěšného vykonání tohoto řečového aktu“ (SEARLE 1995: 34). Na obálkách knih se často setkáváme s označením např. „fikce“, „román“, „autobiografie“ nebo třeba „skutečný příběh“; tyto paratexty přímo označují, co máme před sebou; nechci tvrdit, že tato označení přímo vytvářejí skutečnost, že je daný text fikce nebo román (ostatně na každé knize podobný paratext být nemusí), nicméně podobný „přípisek“ rozhodně

není zanedbatelný – nejenže nám pomáhá identifikovat, co „je text zač“, ale přímo nás navádí „přes jaký práh“ máme do textu vstoupit.

### 3.7. Závěry

V tomto oddíle jsem se pokusil objasnit počínání čtenáře, který je konfrontován s fikcí. Podle Waltona je fikční text uměleckou reprezentací – slouží jako rekvizita (prop) pro *hru na jako*. Ve světě hry se tato rekvizita stává zcela novou skutečností. Hra proměňuje fikční text, který byl vytvořen autorem a čtenáři je distribuován v podobě uměleckého artefaktu, ve skutečné vyprávění, v němž „někdo zaznamenává události a vyjadřuje postoje (...) nebo píše psaní příteli nebo přispívá do deníku nebo svojí výpovědí svědčí či se hájí nebo fantazíruje či básní“ (WALTON 1990: 355).

Hru hraje čtenář, jehož autor vyzval ke kooperaci. Klíčovou roli zaujímá schopnost rozpoznat autorovy úmysly – mluvčí čtenáře vyzývá k uvěření. V případě fikční komunikace má adresát usnadněnou úlohu: jedná podle pravidel vyplývajících z konvencí komunikační situace. Podle Prattové je rovněž zřejmé, že autor slibuje čtenáři nevšední zážitek. Příslib zábavy je dán i tím, že bylo dílo publikováno – své kvality muselo osvědčit.

Čtenář respektuje pravidla hry. Proto následuje fikčního vypravěče do světa, v němž nejsou vyprávěné události imaginární, nýbrž jsou (pravdivou či nepravdivou) verzí reality. Marie-Laure Ryanová nazývá tento „přesun“ fikčním přesoustředěním. Ve hře je fikční text výpovědí o aktuálním světě. Avšak i fikční realita má možné světy, které odpovídají světům přání, tužeb či nerealizovaných možností fikčních postav. Po dobu čtení si nicméně uvědomujeme, že hrajeme hru, kterou nám nic nebrání přestat hrát.

Ryanová si pro objasnění zkušeností, které čtenář zažívá s fikcemi, vypůjčuje z oblasti studií virtuální reality termín *imerze*. Čtení je imerzivní hra, protože se čtenář „noří“ do fikčního světa. Prožívá pak např. *prostorovou imerzi* (buduje si dojem přímé účasti při vyprávěných událostech) či *časovou*

*imerzi* (touží zjistit, co bude v příběhu následovat). *Emocionální imerze* vysvětluje známý paradox fikce. Imerze totiž může vést až k uchvácení – potom zapomeneme na ilokuční aspekt tvorby fikce, vyprávění čteme jako skutečnou výpověď. Plně vtažení do fikční reality dočasně prožíváme opravdové emoce. Strachujeme se o postavy, soucítíme s nimi, jsme vzrušeni.

Při čtení nefikcí, které, jak si všímá Doležel, mají povahu konstativů, můžeme rovněž prožívat imerzivní stavy: unesení příběhem se vůbec nezajímáme o jeho věrohodnost, obáváme se o protagonisty, dychtíme, co bude následovat atd. V tomto případě však nedojde k fikčnímu přesoustředění, neboť faktuální diskurz zůstává soustředěný na aktuální svět, o kterém vypovídá. Podle Ryanové hrajeme *hru textové konkurence* – porovnáváme faktuální texty s tím, co o daném tématu známe. Ve vztahu k ostatním textům, k jiným zdrojům vědění nebo k osobní zkušenosti faktuální výpovědi pravdivostně hodnotíme.

Fikci nelze identifikovat s žádnými jednoznačnými textovými rysy<sup>60</sup>, což nás vede k závěru, že fikčnost představuje pragmatický pojem. Fikce je soubor textů, které za fikční považujeme (předpokládá kolektivní intencionalitu, vlastní společenskou funkci a konstitutivní pravidla) a podle toho s nimi také „nakládáme“.

---

<sup>60</sup> Což, jak věřím, nevylučuje existenci signálů fikčnosti pojednaných v oddíle 2.6.

## 4. FIKČNÍ PROMLUVA

### Z HLEDISKA TEORIE ŘEČOVÝCH AKTŮ

V úvodu jsme vyšli z teorie řečových aktů, protože tvorbu uměleckého znaku chápeme jako jazykem konanou činnost. Přidrželi jsme se Austinovy terminologie a fikční výpověď jsme charakterizovali jako performativ, protože „vytváří stav věcí“ (CULLER 2002: 106). Kromě toho, že autor *dělá slovy* fikci, tou samou výpovědí jeho protějšek ve fikčním světě *zároveň konstatuje* fakta, která čtenář vyhodnocuje a skládá do mozaiky fikčního světa, jenž ve světě hry dočasně přijímá jako aktuální realitu. Všimli jsme si také, že teorie řečových aktů vypracovala teorii fikčního diskurzu. Je na čase, abychom se na teorii řečových aktů podívali znovu a podrobněji. Charakteristiku fikční promluvy jako výpovědi se zdvojeným ilokučným aspektem budeme musit podrobit důkladnějšímu rozboru. Bude třeba zařadit fikční diskurz do taxonomie řečových aktů.

#### 4.1. Taxonomie řečových aktů

Teoretikové řečových aktů se pokoušeli o různé taxonomie. John L. Austin v závěru *Jak udělat něco slovy* opustil dichotomii konstativu a performativu a pokusil se sestavit seznam „tříd ilokuční platnosti“ (srov. AUSTIN 2000: 149-159); rozlišuje:

- (1) *verdiktivy* – řečové akty, které vynášejí např. verdikt, odhadnutí, ohodnocení. Jako příklady Austin uvádí slovesa zprošťovat, shledávat vinným, zjišťovat, chápat, stanovit, interpretovat jako atd.;
- (2) *exercitivy* – řečové akty, jejichž prostřednictvím se uplatňuje právo nebo vliv. Příklady: jmenovat, degradovat, propustit, exkomunikovat, promíjet, rezignovat, radit, žádat atd.;
- (3) *komisivy* – zavazují mluvčího k jednání; příklady: slibovat, zavázat se, sázet se, přidat se, garantovat, vyslovit se pro atd.;

- (4) *behavitivity* – patří sem řečové projevy postojů a sociálního chování; příklady: omlouvat se, děkovat, žet, vítat, dávat sbohem, připíjet, protestovat atd.;
- (5) *expozitivity* – řečové akty, jimiž objasňujeme, argumentujeme apod. – příklady: tvrdit, popírat, konstatovat, zpravovat, informovat, připouštět, analyzovat, definovat, mínit apod. Tuto kategorii sám Austin považuje za problematickou.

John Searle v knize *Expression and Meaning* (*Výraz a význam*) nachází v Austinově návrhu slabiny: „Celkem se k Austinově taxonomii vztahuje přinejmenším šest obtíží; řazeno se stoupající závažností: je to neustálé zmatení mezi slovesy a akty, ne všechna slovesa jsou ilokuční slovesa, kategorie se překrývají, jsou nestejnorodé, řada sloves zahrnutých do kategorie nevyhovuje její definici a především neexistuje odpovídající princip klasifikace“ (SEARLE 1979: 11-12).

Proto Searle navrhuje vlastní taxonomii řečových aktů. Za nejdůležitější kritéria považuje (1) *ilokuční účel*, (*point, purpose*), který odráží záměr mluvčího;<sup>61</sup> (2) *směr přizpůsobení* (*direction of fit*) – buď se slova přizpůsobují světu, nebo se svět přizpůsobuje slovům; rozlišuje se tím pádem a) směr od slova ke světu – popisy či tvrzení se snaží slova „přizpůsobit“ světu, jaký je; b) směr od světa ke slovu – stav světa, jaký je, vede mluvčího k jednání, tj. ke snaze slovy svět měnit, přizpůsobit si jej);<sup>62</sup> (3) *vyjádření psychologických stavů* – jednotlivé řečové akty se různí ve vyjádření postojů k propozičnímu obsahu (vyjadřují víry, přání, tužby, záměry apod.). Psychologický stav vyjádřený ve vykonávaném ilokučním aktu odráží

<sup>61</sup> Podle Searla se ilokuční účel shoduje s podstatným pravidlem řečového aktu. Připomínám, že Searle řečovou aktivitu chápe jako „pravidly řízené jednání.“ Ilokučním účelem tvrzení je např. závazek reprezentovat skutečný stav věcí. Ilokučním účelem žádosti je snaha zavázat posluchače, aby vykonal nějaký čin (srov. SEARLE 2007c: 96-97). Ilokuční účel není totéž, co ilokuční síla - žádost a rozkaz mají stejný ilokuční účel, ale liší se v ilokuční síle (srov. IDEM 1979: 3).

<sup>62</sup> „Směr přizpůsobení (zodpovídání)“ je pojem J. L. Austina. Pro podrobné objasnění srov. SEARLE 1979: 3-4; IDEM 2007b: 113-116).

podmínka upřímnosti. Kromě těchto Searle uvažuje i další kritéria (srov. IDEM 1979: 4-8), zmíněná tři však chápe jako „nezávažnější“ (IDEM 1979: 5).

John Searle rozlišuje (srov. IDEM 1979: 12-20; IDEM 2007b: 162-165; KOŤÁTKO in MARVAN – HVORECKÝ 2007: 132-133):

- (1) *asertivy* (popř. *reprezentativy*) – řečové akty, jimiž se mluvčí zavazuje k pravdivé propozici (např. tvrzení, popis, vysvětlení); asertivy vyjadřují přesvědčení, mají směr přizpůsobení od slova ke světu; jako podmínka upřímnosti se uplatňuje přesvědčení; lze je pravdivostně hodnotit;
- (2) *direktivy* – mluvčí se jejich prostřednictvím snaží ovlivnit chování adresáta (příkazy, žádosti, nařízení); směr přizpůsobení je od světa ke slovu; psychologická podmínka upřímnosti je přání;
- (3) *komisivy* – zavazují mluvčího k vykonání určitého činu (sliby, smlouvy, záruky). Směr je opět od světa ke slovu; podmínka upřímnosti je úmysl;
- (4) *expresivy* – jsou řečové akty, jež usilují pouze o vyjádření podmínky upřímnosti: poděkování, blahopřání, uvítání atd. Ve skutečnosti ale upřímné být nemusí;
- (5) *deklarace* – ilokučním účelem je v tomto případě dosažení nějaké změny ve světě prostřednictvím performativní síly, tj. tím, že stav světa prezentujeme jako změněný (vyhlášení, jmenování, demise). Směr přizpůsobení je dvojitý (svět měníme i reprezentujeme); změna je však dosažena výhradně úspěšným vykonáním řečového aktu.

#### 4.2. Fikční výpovědi jako samostatný řečový akt?

Ve druhé kapitole jsem představil model popisující fikční výpověď jako autorský performativ, který současně zobrazuje konstativní řečový akt fikčního vypravěče. V Searlově terminologii – kterou budeme nadále využívat –

bychom hovořili o autorské deklaraci, která zobrazuje asertivní promluvu vypravěče ve fikci (tento závěr pečlivě přezkoumáme; viz dále).

Možná by se na první pohled mohlo zdát, že je řečový akt fikce natolik výjimečný, že by sám pro sebe mohl tvořit samostatnou ilokuční třídu. Tuto možnost ale Searle kategoricky odmítá:

Obecně platí, že každý z ilokučních aktů uskutečněných prostřednictvím vyslovení věty je funkcí významu této věty. Víme tak, že vyslovená věta „John uběhne míli“ je realizací jiného typu ilokučního aktu než věta „Uběhne John míli?“, protože víme, že oznamovací věta znamená něco jiného než věta tázací. Kdyby však věty ve fikčním díle byly užity tak, aby vykonávaly řečové akty zcela odlišné od těch, které určuje jejich doslovný význam, pak by musely mít nějaký jiný význam. Proto se každý, kdo chce tvrdit, že fikce obsahuje jiné ilokuční akty než ne-fikce, bude nucen uchýlit k názoru, že ve fikčních dílech slova nemají svůj obvyklý význam. Zastávat takový názor je alespoň *prima facie* nemožné, protože kdyby to byla pravda, nemohl by nikdo porozumět fikčnímu dílu, aniž by se nejprve seznámil se souborem nových významů slov a dalších prvků obsažených v dané fikci, a jelikož ve fikci se může objevit doslova jakákoli věta, musel by se mluvčí nějakého jazyka naučit celý jazyk znovu, poněvadž každá věta daného jazyka by měla zároveň fikční i ne-fikční význam. Dokážu si představit několik různých způsobů, jak by se stoupenec zmíněných názorů mohl vyrovnat s mými námitkami, ale protože by jeho argumenty patrně byly stejně nepřijatelné jako původní teze, že fikce obsahuje nějakou zcela novou kategorii ilokučních aktů, nebudeme se jimi zabývat.

(SEARLE 2007a: 65)

Filozofova argumentace se mi zdá dostatečně pádná na to, abych hypotézu o tom, že fikce představuje samostatnou třídu ilokučních aktů, dále nerozvíjel. Zjednodušeně řečeno, fikce využívá tentýž jazyk, jakým vykonáváme ostatní ilokuční akty. Nic na tom nemění ani skutečnost, že jazyk fikce zná prostředky, jak signalizovat, že se právě tvoří fikce (viz oddíl 2.6).



### 4.3. Fikce jako zvláštní podtřída asertivů?

Řada teoretiků chápe fikční výpovědi jako zvláštní typ asertivů. Pokusím se pečlivě prozkoumat důvody, které je k těmto úvahám vedou, a objasnit, proč tento přístup nepovažuji za správný.

John Searle (podobně argumentují i Ingarden či Ohmann, jak jsme si povšimli v oddíle 1.2), vypracoval pojetí, jež objasňuje fikci prostřednictvím předstírání tvrzení. Tvrzení je řečový akt, jehož „účelem je zavázat mluvčího k pravdivosti propozice“ (SEARLE 2007b: 163), tzn., že tvrzení užíváme k tomu, abychom říkali pravdu o světě, který nás obklopuje. Fikční výpověď na první pohled vypadá jako tvrzení, ale pravidla pro tvrzení nerespektuje – mluvčí nevyjadřuje své přesvědčení; to, co říká, ve skutečnosti nemyslí vážně. Fikce je nahlížena jako zvláštní režim, v němž autoři „tvrdí“ bez standardních závazků.

Původ teorie předstírání je zřejmý: ve fikci vyprávění opravdu splňuje pravidla platná pro řádné asertivy – vypravěči pravdivě, popř. nepravdivě vypovídají o fikčním světě. V případě první osoby Searle dokonce nemluví o předstírání tvrzení, nýbrž o „vydávání se za člověka, který *pronáší tvrzení*“ (srov. SEARLE 2007a: 66; kurzíva JK). Vzpomeňme rovněž, jak Searle konstatoval „Obecně platí, že každý z ilokučních aktů uskutečněných prostřednictvím vyslovení věty je funkcí významu této věty“ (IDEM 2007a: 65). Užitá forma výpovědi je (svůj logický účel neplnící) tvrzení, neboť to jednoduše vyplývá ze způsobu „použití“ významů slov a vět.

Již jsme si povšimli, že řada potíží Searlova modelu vyplývá z neostře vymezené hranice mezi skutečným světem, v němž autor tvoří fikci, a fikčním světem, o němž vypovídá vypravěč (srov. zvláště odd. 1.6, 2.1).

Absence demarkační hranice poznamenává i případ klasifikace fikčního diskurzu: Searle totiž zahrnuje do *rámce jednoho světa* autora, který tvoří fikci *ve světě aktuálním*, a řečový akt tvrzení, jenž ovšem *náleží do světa fikce*. Směšuje tím dva odlišné „rozměry“ jediného řečového aktu, který v jedné

ontologické dimenzi má ilokuční sílu, avšak ve druhé ji, jak filozof tvrdí, postrádá. Protože má řečový akt *ve světě fikce* formu tvrzení, dochází k závěru, že vzhledem k autorovi a aktuálnímu světu musí být kvazi-tvrzením, tj. kvazi-asertivem.

Poněkud šťastněji než Searle si počínal Martínez-Bonati, podle kterého je fiktivní výpověď nejen imaginární (řečový akt vypravěče se nikdy neuskutečnil), ale také autentická (vypravěč přitom zobrazuje fakta); MARTÍNEZ-BONATI 1981; srov. také RYAN 1984: 135. Martínez-Bonati otevírá prostor k úvahám o vrstvené komunikační výměně a přibližuje se naší charakteristice fikční výpovědi jako řečového aktu se zdvojenou ilokucí.

Jak jsem naznačil již v oddíle 1.3, autorovo jednání nemusí být nutně nahlíženo jako předstírání či pseudo-vypovídání. Zdá se pravděpodobné, že pojem **zobrazování** vystihuje jeho řečovou aktivitu mnohem vhodněji. Tím, že kreativně zobrazuje vyprávění někoho jiného, autor především *koná*; nikoliv (předstíraně) *tvrdí*. Fikční výpověď v komunikační dimenzi autora v žádném případě pravdivostně neohodnotíme, což neklamně ukazuje na její performativní či deklarativní povahu.

Dříve, než přikročíme k hlubšímu rozboru, zastavíme se ještě u jednoho přístupu, který řečové akty, s nimiž se setkáváme v literatuře, navrhuje klasifikovat jako asertivy.

#### 4.4. Fikční texty jako „zobrazivé“ asertivy

Také Mary Louise Prattová chápe fikční výpovědi jako zvláštní typ asertivů, avšak důvody jejího návrhu se od předchozích podstatně liší. Americká teoretička se snaží popsat literární řečové akty z hlediska jejich *narativity*, fikcionalitu považuje za vedlejší jev, i když si v tomto směru ve své knize poněkud protiřečí.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Prattová zároveň tvrdí, že většina literárních textů imituje přirozený diskurz (což je zřetelné zvláště na žánrové úrovni – jak jsme si povšimli již v oddíle 1.4). Z hlediska příkladů, ke kterým odkazuje,

Prattová chápe fikčnost jako nedůležitý rys literárních textů. Usiluje o objasnění literárních řečových aktů prostřednictvím mimoliterární komunikační aktivity. Inspiraci čerpá zvláště z díla sociolingvisty Williama Labova, jenž mj. zkoumal hovorový jazyk černošské městské mládeže. Pozornost přitom soustředil na „vyprávění osobní zkušenosti“ (*narratives of personal experience*).

Na základě téměř identické strukturace nezbytných složek narativu Prattová dokazuje příbuznost orálního a literárního vyprávění. Teoretička doslova konstatuje: „většina rysů, o nichž se poetologové domnívají, že konstituují ‚literárnost‘ románů, vůbec ‚literární‘ není“ (PRATT 1977: 69). Všechna díla narativní literatury podle ní mají tytéž rysy jako přirozená (*natural*) vyprávění, která prozkoumal Labov. Podle Prattové nedefinuje ani přirozené, ani fikční narativní texty „tvrditelnost“ (*assertibility*), nýbrž jejich „vypravovatelnost“ (*tellability*). Mluvčímu – lhostejno zda vypravuje skutečný příběh, který doopravdy zažil, nebo jej jinak zná, nebo zaznamenává fiktivní události – nejde jen o to, aby podal informace o tom, co se přihodilo, on přímo „verbálně zobrazuje (*displays*) stav věcí“ (IDEM 1977: 136).

Proto Prattová hovoří o „zobrazivých textech“ (*display texts*). Autorka knihy se je snaží dále zařadit v rámci Searlovy taxonomie řečových aktů a klasifikuje je jako samostatnou třídu deskriptivních (*world-describing*) reprezentativů (*representatives*).<sup>64</sup> Prattová vycházela ze starší Searlovy práce, filozof později provedl terminologickou úpravu, takže „reprezentativy“ v novější taxonomii nahradil „asertivy“ (viz výše).

Z této argumentace je naprosto zřejmé, proč Prattová popisuje zobrazivé texty jako reprezentativy (asertivy). Fikční řečové akty jsou v jejím pojetí pouhou podtřídou zobrazivých narativních výpovědí. Teoretičce šlo především

---

považuje pouze Capoteovo *Chladnokrevně* za nefikci, takže se zdá, že fikčnost není zase tak podružným kritériem, jak autorka původně tvrdila.

<sup>64</sup> Prattová využívá terminologii představenou v eseji „A Classification of Illocutionary Acts“, který vyšel v časopise *Language in Society* v r. 1976.

o to, aby zvolená kategorie obsáhla jak přirozená (tj. zvláště faktuální), tak i fikční vyprávění. K zobrazivým textům podle ní náleží i výpovědi, které slouží k pravdivému, popř. nepravdivému informování o světě. Protože si Prattová uvědomuje, že „ze Searlových pěti tříd jsou pouze reprezentativy charakterizovány jako popisující svět“ (IDEM 1977: 143), všechny zobrazivé texty logicky řadí k reprezentativům (asertivům).

O narativitě Prattová uvažuje bezpochyby správně. Ve snaze zaujmout publikum vypravěči často nerespektují pravidla platná pro běžnou komunikaci. Nemluví pravdu (porušují maximu kvality; nejsou vždy spolehliví); nejsou struční (porušují maximu kvantity; vypravují redundantně<sup>65</sup>); odbíhají od tématu (porušují maximu relevance; zde opět připomeňme nezapomenutelného Tristrama Shandyho); nemluví vždy způsobně (porušují maximu vhodného způsobu). Jednoduše řečeno, tvrditelnost ustupuje vypravovatelnosti. Ve vyprávěních fikčních vypravěčů se samozřejmě uplatňují tytéž prvky narativního zobrazování, které v běžném životě užíváme ve vyprávěních o skutečných událostech. Jenže nás po celou dobu zajímají *fikční* zobrazivé texty; proto si v definici nepotřebujeme ponechat prostor pro faktuální vyprávění; vůbec nic nás nenutí, abychom fikční vyprávění přiřazovali k deskriptivním asertivům.

#### 4.5. Důvody, proč fikční texty *nemohou být* asertivy

Nyní se pokusím porovnat fikční promluvu vzhledem k vymezení asertivů, které Searle publikoval v eseji „A Taxonomy of illocutionary acts“ („Taxonomie ilokučních aktů“, 1971, 1979).

Podle Searla je nejdůležitějším elementem ilokučního aktu ilokuční účel; této kategorie jsme se již několikrát dotkli. Jestliže můžeme konstatovat,

---

<sup>65</sup> James Phelan uvedl do naratologie pojem „redundantní vyprávování“; vypravěči často mluví příliš mnoho, tj. nad potřeby běžného informování adresáta, což Phelan vysvětluje potřebou implikovaného autora informovat o něčem, co by vypravěč za normálních okolností zamlčel. Redundantní vyprávění je proto zároveň „nezbytné odhalení“ (srov. PHELAN 2005: 218).

že ilokučným účel spočívá v záměru mluvčího např. něco tvrdit, slíbit, k něčemu se zavázat, blahopřát apod., ilokuční účel „předstírání“ se nám nezdá vhodný (vzpomeňme opět Wolterstoffovu připomínku Philipa Sidneyho; srov. s.18) . Proto jsme charakterizovali fikční řečový akt jako *akt tvorby fikce*, kde předstírání či lépe *zobrazení* představuje pouze **prostředek**, jímž je skutečný ilokuční záměr, totiž tvorba fikce, docilován.

Podle Searla jsou všechny řečové akty asertivní třídy posuzovatelné z hlediska pravdivosti. Budu se donekonečna opakovat, když připomenu, že vypravěčovy promluvy můžeme z hlediska pravdivosti hodnotit jenom a pouze ve vztahu k fikci. Jakmile nás ale začne zajímat tatáž promluva jako *fikční diskurz*, který autor vytvořil v našem světě, pravdivostní hodnocení ztrácí opodstatnění a stává se nesmyslným.<sup>66</sup>

Za důležité kritérium, jež činí asertivy výjimečnými řečovými akty, Searle považuje směr přizpůsobení (*direction of fit*). Podle Searla platí pro asertivy směr od slov ke světu – slova doslova „lepíme na svět“, který nás obklopuje, abychom jej popsali, zaznamenali, vypověděli o něm něco.

Jenže jak může autor reprezentovat svět slovy, když fikční svět nemá aktuální existenci? Fikční texty totiž „předcházejí světům“ (srov. DOLEŽEL 2003: 37), nevztahují se k aktuálnímu světu, nýbrž tvoří své vlastní světy ilokuční silou. Fikční výpověď se tedy odlišuje od asertivů rovněž ve směru vypovídání.

Vyjádření psychologických stavů při řečovém jednání se stalo východiskem Searlovy analýzy, takže už víme, že autor nemůže být přesvědčen, že to, co vypovídá, je pravdivé. Podmínku upřímnosti stejně jako i další pravidla platná pro asertivy mluvčí nerespektuje – ostatně proto proto Searle dospěl k závěru, že fikční diskurz předstíraným asertivem.

---

<sup>66</sup> Sám Searle si je dvojího rozměru pravdivostního hodnocení ve fikci dobře vědom, což dokazují mj. jeho úvahy o referenci v *Řečových aktech* (srov. SEARLE 2007c: 112-114).

Jak vidíme, fikční řečový akt *sotva může být asertivem*. Svět, o kterém by takový asertiv vypovídal, neexistuje, ilokuční účel výpovědi spočívá ve snaze tento svět teprve vytvořit. Proto nemůže být řeč ani o směru přizpůsobení od slov ke světu, jenž je pro asertivy charakteristický. Ve fikční výpovědi vůbec neplatí ani podmínky, jejichž prostřednictvím by řečový akt mohl být zdařilý.<sup>67</sup>

\*

Neměli bychom zapomínat, že fikční diskurz má zdvojený ilokuční aspekt, ve znázorněném fikčním světě vypravěč vypovídá pravdivá fakta. Řečový akt vypravěče je vzhledem k fikční realitě skutečným asertivem, neboť v přesoustředěné fikci reprezentuje textový aktuální svět (takový je jeho ilokuční účel, směr přizpůsobení je od slov ke světu, vypravěč mluví pravdu, kterou jsme schopni posuzovat). Jako řečový akt je nám ale fikční diskurz přístupný pouze ze světa aktuálního, v němž *jeho účel spočívá v zobrazování a tvoření* – což nevyhovuje ani v nejmenší definici asertivů.

#### 4.6. Mohl by být fikční diskurz nepřímý či obrazný direktiv?

O ilokučním statusu fikčního diskurzu přemýšlí také Gérard Genette. Již dvakrát jsem připomínal jeho trefný výrok zaznamenaný v eseji „Acts of Fiction“ („Akty fikce“, francouzsky v knize *Fiction et diction* 1991, cit. anglický překlad 1993), kterým sice připouští, že fikce imituje přirozený diskurz („halí se do pláštíku tvrzení“; GENETTE 1993: 39), avšak dále tvrdí, že zároveň „romanopisec dělá něco jiného“, totiž píše román, vytváří fikci.

Podle Genetta je třeba se zaměřit na heterodiegetickou fikci, v níž promlouvá neosobní vypravěč, neboť v případě vyprávění osobního vypravěče, který je sám o sobě fikční bytostí, platí totéž jako pro řečovou aktivitu postav

---

<sup>67</sup> Přece jen existuje případ asertivu, kdy můžeme zaváhat, zda-li se takový řečový akt neblíží fikčnímu diskurzu. K asertivům Searle řadí také hypotézy (srov. SEARLE 1979: 13). Hypotézy ale popisují tento svět, resp. zvažují jeho alternativy. Fikce se k tomuto světu nevztahují, textotvornou činností vytvářejí vlastní světy.

(srov. oddíl 2.6). Vypravěč v první osobě totiž vykonává řečové akty, jež jsou „fikčně vážné jako ty [řečové akty] ostatních postav v jeho vyprávění a jako mluvní akty, které vykonává jako postava ve svém příběhu“ (IDEM 1993: 33-34).

Fikční diskurz heterodiegetického vypravěče by mohl podle Genetta být např. nepřímou (*indirect*) či obraznou (*figurative*) prosbou (*request*); ta by v Searlově taxonomii náležela k direktivům. Fikční promluvu bychom potom četli jako nepřímou prosbu cílenou na adresáta, jehož mluvčí vyzývá, aby si spolu s ním představil realitu, v níž se řečový akt odehrává.

Francouzský strukturalista se dotýká problematiky doslovných a nedoslovných výpovědí – první jsou podle Searla „nejjednodušší případy významu (...), v nichž mluvčí vyslovuje větu a míní přesně a doslova to, co říká“ (SEARLE 1979: 30). Naproti tomu existují nepřímé řečové akty, v nichž se mínění mluvčího rozchází s významem užitých slov a vět.

Tyto akty mají „zdvojenou ilokuční sílu“ (*has two illocutionary forces*), jsou to „případy, v nichž je jeden ilokuční akt vykonáván nepřímo prostřednictvím vykonání jiného“ (IDEM 1979: 31). Podle filozofa „[v] nepřímých řečových aktech mluvčí k posluchači komunikuje víc než skutečně říká prostřednictvím předání vzájemně sdílených znalostí pozadí (*background information*)<sup>68</sup>, jak lingvistického, tak i nelingvistického, společně s obecnými silami racionality a schopností inference na straně posluchače“ (IDEM 1979: 32). Když např. proběhne konverzace

X: Pojd'me dnes večer do kina

Y: Musím se učit na písemku (IDEM 1979: 33)

výpověď proslovená studentem Y nebude tvrzením (což vyplývá z významu věty), nýbrž odmítnutím (návrhu). Důležitý je kontext a sdílená znalost v pozadí: každý ví, že příprava na písemku vyžaduje čas. Nepřímé

řečové akty jsou alternativním návrhem ke Griceově konverzační implikatuře: z kontextu plyne, že i když mluvčí říká *p*, implikuje *q* (srov. GRICE 2000: 228-233).

Podobně jako nepřímé řečové akty definuje Searle také řečové akty „obrazné“, resp. „metaforické“. „Když slyšíte, jak někdo říká ‚Sally je kus ledu‘ nebo ‚Sam je prase‘, pravděpodobně předpokládáte, že mluvčí nemyslí to, co říká, doslovně, ale že mluví metaforicky“ (SEARLE 1979: 76). Klíčová je zde opět schopnost adresáta porozumět, co mluvčí ve skutečnosti míní (Searle tu odlišuje mínění mluvčího od konvenčního významu slov a vět, který je stále stejný a neměnný). Zvláštností obrazných řečových aktů je, že mínění mluvčího je pouhou parafrází metafor, kterou pocítujeme jako „nedostatečnou, něco je ztraceno“ (SEARLE 1979: 82).

Nepřímé a obrazné řečové akty mají jedno společné: vyslovený řečový akt „je nosičem“ jiného řečového aktu, který vyjadřuje skutečné mínění mluvčího. Těžko si představit fikční výpověď jako obrazný řečový akt, neboť doslovný řečový akt (prosba, aby adresát sdílel s mluvčím imaginární realitu, v níž se řečené odehrává) není v žádném případě parafrází doslovných významů výpovědi. Charakteristika fikčního diskurzu jako nepřímé prosby či nepřímého direktivu již vypadá zajímavěji. Mluvčí v takovém případě formuluje nepřímé tvrzení vypravěče, přičemž ovšem spoléhá na čtenářovu schopnost rozpoznat v pozadí direktivní (v Austinově terminologii verdiktivní<sup>69</sup>) ilokuční akt, jenž ve skutečnosti říká „Žádám tě (ustanovuji), abys četl způsobem, že promlouvá můj fikční protějšek...“

Přestože nemám mnoho argumentů k tomu, abych označil tuto úvahu za nesprávnou, nezdá se mi, že by ideálně vystihovala povahu fikční promluvy. Tato charakteristika zůstává příliš závislá na vnějších okolnostech, jež sice

---

<sup>68</sup> Pojem pozadí (*background*) hraje v Searlově filozofii důležitou roli. Označuje totiž „soustavu schopností a dispozic, kterou je vhodné postulovat kvůli vysvětlení toho, co dokážeme dělat“ (srov. např. MOURAL in MARVAN – HVORECKÝ 2007: 12).



nezbytně mají velkou důležitost (viz oddíly 3.4; 3.5), avšak o samotné výpovědi mnoho neříkají. Proto se ještě zaměřím na druhou možnost, kterou Genette nastiňuje a kterou považuji (stejně jako francouzský teoretik) za přesnější, ba od samého začátku za správnou. Budu zkoumat, zda-li fikční výpověď vyhovuje vymezení deklarací.

#### 4.7. Fikční diskurz jako deklarace

Genette také zvažuje, zda-li fikční výpovědi jako ilokuční akty mohou náležet k deklaracím, byť se na první pohled zdají být „předstíraná tvrzení, která maskují (...) zcela vážné deklarace (...), které by měly být uznány za ilokuční akty. Co se týče zamýšleného perlokučního účinku, ten je ve své povaze samozřejmě estetický, přesněji náleží k múzickému (*artistic*) postupu (*order*) Aristotelovy *poein*: produkci fikčního díla“ (GENETTE 1993: 47-48; zvýraznil GG).

Zdá se, že fikční promluva splňuje charakteristiku, kterou Searle přisuzuje deklaracím. Úspěšné vykonání deklarace totiž „způsobuje soulad mezi propozičním obsahem a realitou, úspěšné vykonání zaručuje, že propoziční obsah koresponduje se světem“ (SEARLE 1979: 17).

Směr přizpůsobení je v případě deklarací dvojitý – od slov ke světu (reprezentují) i od světa ke slovu (vytvářejí novou realitu; mění svět). I zde fikční řečový akt jako deklarace ob stojí: tím, že reprezentuje, konstruuje fikční deklarace svět, o němž se tvrdí, a to včetně řečového aktu, který se stává historickou událostí ve fikčním světě. Od běžných deklarací se fikční výpověď liší v podstatném detailu – nemění aktuální realitu, nýbrž vytváří realitu zcela novou, fikční.

O podmínkách upřímnosti jsme se vyjádřili opakovaně: fikční deklaraci nelze posuzovat z hlediska pravdivosti – protože jejím prostřednictvím

---

<sup>69</sup> Charakteristiku fikční výpovědi jako verdiktivu probírám rovněž v článku „Fikční komunikace v kontextu mluvních aktů“ (srov. KOTEN 2008: 79-99).

nekonstatujeme, ale konáme. Tato argumentace nás okruhem vrací na samotný začátek: dospěli jsme k závěru, že fikční řečový akt nepředstírá, nýbrž zobrazuje tvrzení, kterým se zároveň vytváří fikce.

O fikční výpovědi budeme dále uvažovat v rámci třídy deklarací. Podle Searla k této třídě přináleží také tzv. asertivní deklarace. Filozof uvádí jako příklady „jste out“ či „jste vinen“ vyslovené rozhodčím, resp. soudcem (srov. SEARLE 1979: 19). Je evidentní, že tato tvrzení mají zároveň ilokuční sílu deklarací; v obou případech je vyslovuje mluvčí, který má autoritu něco (v našem případě stav, vinu) vyhlásit, ustanovit, deklarovat. Zvláštní autoritě institucionálního typu se nepochybně těší i autor fikce, když ústy vypravěče např. říká „V českých zemích je málo lidí, kteří by neznali jméno Jiřího Jesenia“ (Olbracht).

Tuto autoritu výstižně popisuje opět Genette, jenž přirovnává ilokuční sílu deklarujícího romanopisce k ilokuční síle matematikova výroku, který např. deklaruje „mějme trojúhelník ABC“ (srov. GENETTE 1993: 41):

Narativní fikce – jako fikce matematická a bezpochyby i další fikce, může být přiměřeně takto popsána ve svém původním a opravdovém stavu, jako ilokuční akt *sui generis* nebo přinejmenším *sui speciei*, v rámci širšího vymezení deklarativních ilokucí, jejichž funkcí je ustavit nový stav věcí

(GENETTE 1993: 42).

Produkcí fikční deklarace bychom ale mohli popsat i pomocí nepřímých řečových aktů; k tomuto řešení se nakonec, jak se zdá, přiklání Gérard Genette (IDEM 1993: 51): autor zobrazuje vyprávění (tvrzení) fikčního vypravěče. Toto vyprávění („vypravovatelné tvrzení“)<sup>70</sup> je nepřímým řečovým aktem, který je ve skutečnosti nositelem deklarace, jejímž prostřednictvím autor vytváří fikci.

---

<sup>70</sup> které je ve vztahu ke skutečnému autorovi kvazi-tvrzením či předstíraným tvrzením.

Pokud bychom promítli tyto úvahy do příkladu *Podivného přátelství herce Jesenia*, Ivan Olbracht jako autor zobrazil vyprávění fiktivního vypravěče (protějšku, jenž obývá svět fikce). Protože čtenář rozpoznává za tímto vyprávěním úmysl tvořit fikci, ve skutečnosti vyprávění čte ve smyslu: „Deklaruji fikci, v níž můj fikční protějšek se všemi závazky a zcela vážně promlouvá: ‚V českých zemích je málo lidí, kteří by neznali jméno Jiřího Jesenia...‘“

#### 4.8. Závěry

V této kapitole jsem se pokusil přezkoumat návrhy teorie řečových aktů, jež fikční diskurz popisuje jako kvazi-tvrzení, jelikož mluvčí nerespektuje pravidla platná pro řádná tvrzení. Analýza však ukázala, že ani další kritéria, která Searle určil pro taxonomické rozřazení řečových aktů, příliš nevyhovují ilokuční třídě asertivů: ilokuční účel fikční výpovědi sotva popíšeme jako předstírání (mluvčímu přece nejde o žádné pseudo-tvrzení); směr přizpůsobení od slov ke světu je pro případ aktuálně neexistujících fikčních světů přímo nemyslitelný.

Mary Prattová rovněž chápe literární řečové akty jako podtřídu asertivů, ale její důvody jsou spíše důsledkem nahlížení fikce jako pouhé podskupiny narativních výpovědí. Teoretička v definici počítá nejen s fikčním, ale i s faktuálním vyprávěním, a proto nutně volí kategorii textů, které umožňují deskripci světa a reálných událostí, jež se v něm skutečně odehrály.

Jestliže charakteristiku fikčního diskurzu jako asertivu odmítám, ostatní zjištění Prattové považuji za cenná. Pro všechna vyprávění platí zvláštní pravidla, neboť, jak si teoretička všímá, jsou to texty relevantní spíše „vypravovatelností“ (*tellability*) než „tvrditelností“. Stručně řečeno, ve vyprávění nejde jen o předání informace o světě, důležité je i samo zprostředkování a účast na něm, neboť i to vyvolává u mluvčího a adresáta libost. (Ve světle těchto úvah by bylo možné zpětně dosadit do teorie

předstírání namísto imitace tvrzení imitací vyprávění, resp. imitací přirozeného narativního zobrazivého textu).

Od poznatků teorie předstírání se zde spíše odkláníme, i když uznáváme, že řečový akt tvorby fikce nepředstavuje samostatnou ilokuční třídu. V řadě zjištění naopak souhlasíme s poznatky Gérarda Genetta. Francouzský strukturalista si všímá, že prostřednictvím předstírání tvrzení autoři fikcí spíše *cosi deklarují*, popř. *žádají* čtenáře, aby si v mysli představil fikci jako realitu (Genettův návrh zahrnuje rovněž kooperativní předstírání, pro které jsme využili Waltonovu *hru na jako*).

Zdá se, že fikční výpověď doopravdy patří do třídy deklarací, tj. výpovědí, jež dosahují změny ve světě tím, že ho reprezentují jako změněný. Zvláštnost **fikčních deklarací** spočívá v tom, že svět nemění, ale přímo vytvářejí. Tím, že autor zobrazuje vyprávění fikčního vypravěče, zároveň *tvoří* fikci.

Genette charakterizuje fikční diskurz jako nepřímou deklaraci, podle něj jde o nedoslovný řečový akt. Před tímto popisem (fiktivní tvrzení vypravěče nepřímou realizuje autorskou deklaraci)<sup>71</sup> dávám přednost spíše asertivním deklaracím, neboť deklarace již ze své definice „nesou s sebou“ zobrazivý element (tím, že zobrazuje řečový akt, autor vytváří fikci). Pro druhou variantu by svědčila skutečnost, že zobrazení vyžaduje doslovnost. Čtenář se při čtení fikční deklarace soustředí na její lokuční aspekt, jenž připomíná tvrzení. Plně se soustředí na to, co se *říká*, čímž je ilokuční aspekt výpovědi odsunut do pozadí. Do textu *ponořený* čtenář zapomíná na deklarativní povahu výpovědi: neuvědomuje si, že řečeným autor zároveň **deklaruje** svět fikce.

V každém případě souhlasím s jiným Genettovým postřehem – autoři fikcí disponují autoritou institucionálního typu, která garantuje zdar jejich

<sup>71</sup> Pro užití nepřímých řečových aktů by mohla svědčit skutečnost, že tento koncept můžeme – stejně jako Prattová – nahradit Griceovou konverzační implikaturou. Konverzační implikatura je Griceovým návrhem k řešení téže problematiky (nedoslovných výpovědí), pro kterou Searle navrhl nepřímé řečové akty.

konání. Pro Genettovo nesouladné pojetí osobního a neosobního vyprávění, jež u francouzského strukturalisty vyúsťuje v odlišení dvojího druhu fikcí, však nenacházím žádný pádný důvod.<sup>72</sup> V obou případech (v osobně i neosobně vyprávěné fikci) jsou řečové akty vypravěče autentické, zároveň ale *jejich zobrazením* autor **vždy** tvoří fikci. Ostatně promluvy postav jsou ve fikci rovněž autentické (dokonce tvoří samostatné promluvové pásmo), ale také jimi je na úrovni autorského řečového aktu deklarována fikce (srov. oddíl 2.6).<sup>73</sup>

Věřím, že tato kapitola vrhla opět nové světlo na dosavadní charakteristiku fikčního diskurzu. Dosud jsme vysvětlovali zvláštnosti fikčního diskurzu zejm. prostřednictvím zdvojeného ilokučního aspektu a zdvojené ilokuční síly, v oddíle 4.6 se však ukázalo, že zdvojená ilokuční síla nachází uplatnění rovněž v popisu nepřímých a obrazných řečových aktů. I z toho vychází fikční výpověď jako možný a naším způsobem popsitelný řečový akt.

Zvláštností **fikční deklarace** je ovšem celá řada a podtrhují jedinečnost tohoto řečového aktu. Především – zatímco u nepřímých řečových aktů je nepřímý ilokuční akt pouhým nosičem přímého ilokučního aktu, zde hraje vyprávění vypravěče (jímž autor tvoří fikci) klíčovou roli, neslouží jen jako řečový akt, který adresáta „přivede“ ke skutečnému mínění mluvčího.<sup>74</sup> Co je zde však nejpodstatnější, se zobrazením fikčního řečového aktu (vyprávění, tvrzení), je zároveň zobrazen imaginární mluvčí, autorův fikční protějšek.

<sup>72</sup> Genette vlastně souhlasí se Searlem, který rozlišuje mezi předstíráním tvrzení (narace ve 3.os.) a předstíráním, že je mluvčí někdo jiný, kdo pronášá tvrzení (1.os.). Nesouladné pojetí fikce v 1. a ve 3. osobě ale najdeme i u některých lit. teoretiků, z nichž nejznámější pojetí pravděpodobně představuje Hamburgerová *Logik der Dichtung* (*Logika básnictví*; srov. HAMBURGER 1968).

<sup>73</sup> Genette má pravdu, že mluví-li vypravěč v 1.os. či postavy, ve fikci jde o autentický řečový akt. Jak jsme si ale povšimli, také heterodiegetické (neosobní) vyprávění je ve fikci autentickým řečovým aktem. Mimo fikci je vyprávění postav na stejné úrovni jako pásmo vypravěče – řečový akt vyslovuje autor, jenž fikci vytváří fikci, k čemuž mu slouží stejné pásmo vypravěče i pásmo postav. Promluvy v pásmu postav ale nespíší skutečně mají charakter nepřímých deklarací.

<sup>74</sup> Poměr je vlastně obrácený: U nepřímého aktu ztrácí to, co je řečeno, svůj význam, jakmile rozpoznáme skutečné mínění autora. Nepřímý řečový akt pak můžeme pustit ze zřetele. Ve fikčním vyprávění má to, co je řečeno, klíčovou roli, při hře na jako dokonce pouštíme ze zřetele to, co autor skutečně míní. V tomto smyslu mají fikční deklarace blízko k obrazným řečovým aktům – např. u metafor je rovněž klíčové to, co je řečeno, čtenář potom nachází libost v porozumění metafoře i tím, že si je vědom vztahu mezi obrazným řečovým aktem a skutečným míněním autora.

V tom okamžiku rozpoznáváme, že nejde o skutečné vyprávění, ale o **zobrazené**, tj. *fikční vyprávění*. Gérard Genette by tento rozkol mezi mluvčím, jenž zobrazuje, a mluvčím, který je součástí zobrazení, znázornil rovnicí autor není vypravěč ( $A \neq V$ ; srov. GENETTE 2007a: 50-62), která platí pro všechny fikce. S vypravěčem se ovšem dostáváme k poslední kapitole, které je třeba věnovat pozornost: k subjektům, jichž se fikční komunikace týká.

## 5. „SUBJEKTY“ FIKČNÍ KOMUNIKACE

Doposud jsme fikce připisovali jednoduše autorům, aniž bychom tvůrce fikcí problematizovali. Naratologie však s autorem nenakládá terminologicky jednoznačně, ba naopak, v různých pojetích si autor vysloužil celou řadu přívlastků, takže se můžeme setkat mj. s implikovaným (Wayne Booth), implicitním (Wolfgang Iser), modelovým (Umberto Eco), virtuálním (Gerald Prince) či abstraktním autorem (Wolf Schmid), čímž výčet pojmů určených k popisu rozličných forem odesilatelské komunikační instance rozhodně nekončí. Podobné je to pochopitelně na straně příjemce, čtenáře. Čtenářům kooperujícím s autory na tvorbě fikce se prostřednictvím zobrazeného řečového aktu otevírá fikční svět, v němž se komunikace mezi vypravěčem a fiktivním adresátem odehrává.

V této kapitole si pokusíme vyjasnit role komunikujících „subjektů“, a to jak na úrovni *zobrazování*, tak na úrovni *zobrazené*. Zvláštní pozornost zaměříme na specifika fikční komunikace, zejména pak k aktivitám čtenáře, jemuž je fikční deklarace adresována; čtenář se ale zároveň stává „účastníkem“ vyprávění ve světě fikce, do nějž se po dobu čtení *zanořuje*.<sup>75</sup>

### 5.1. Empirický autor a implikovaný autor

Důvody pro odlišení empirického (psychofyzického) a implikovaného autora spočívají především ve skutečnosti, že empirickým autorům nemůžeme automaticky připsat vše, co text „sděluje“ (nebo co se nám zdá, že sděluje). Jinak řečeno, obraz autora, který si vytváříme při čtení textu, se může zcela míjet s jeho skutečnou osobností. Wayne C. Booth, jeden z propagátorů pojmu implikovaný autor, říká v knize *The Rhetoric of Fiction* (*Rétorika fikce*, 1961), že „[k]dyž píše, [autor] jednoduše nevytváří ideálního, neosobního ‚obecného člověka‘, ale implikovanou verzi ‚sebe sama‘, která je odlišná od implikovaných autorů, s nimiž se setkáváme v dílech jiných lidí“ (BOOTH

1983: 71). Každé dílo má svého implikovaného autora, tvrdí Booth, dokonce různá díla jednoho jediného autora mají různého implikovaného autora.

Takto popsaný konstrukt, „autorovo druhé já“, které čtenář rekonstruuje v průběhu četby, je závislé na textu, je textem modelováno, implikováno. Podle Seymoura Chatmana ale implikovaný autor „nemůže vůbec nic říct“ (CHATMAN 2008: 154; kurzíva SCH), neboť se jedná o neosobní strategii díla, jeho organizující princip. Koncept implikovaného či modelového autora považuji za užitečný v analytické praxi, avšak přikláním se k názoru Chatmana i izraelské teoretičky Shlommith Rimmonové-Kenanové, která zdůrazňuje, že „implikovaný autor nemůže být účastníkem narativní komunikační situace“ (RIMMON-KENAN 2001: 95). Kdo tedy vlastně komunikuje? Psychofyzický nebo implikovaný autor? Kdo „vyslovuje“ fikční diskurz?

Fikční deklaraci, která dává vzniknout fikci tím, že zobrazuje fiktivní řečový akt, vytváří v konkrétním historickém komunikačním kontextu empirický autor, tvůrce fikce. Tento „skutečný“ autor však zůstává vně textu, je nedosažitelný stejně jako okolnosti produkce řečového aktu. Pokud čtenář uvažuje o autorovi díla, je odkázán na text, takže mu autor splývá s principy výstavby, organizace a účinků díla, které text implikuje.<sup>76</sup>

Tento závěr nic nemění na nezbytnosti kategorie implikovaného autora pro naratologické analýzy. Díky implikovanému autorovi rozpoznáváme nespolehlivého vypravěče (mezi vypravěčem a implikovaným autorem panuje hodnotový nesoulad, takže se nám vypravěčova verze „nezdá“; např. Řezáč: *Černé světlo*), implikovaný autor se také zřetelně vyjevuje mj. v „narativních sympozicích“ (mj. K. Čapek: *Život a dílo skladatele Foltýna*, M. Kundera: *Žert*), kde jej pocítujeme jako někoho, kdo režíruje jednotlivé vypravěčské party a koordinuje celkový ráz vyprávění. Avšak pro fikční komunikaci

<sup>75</sup> Připomínáme koncept imerze (viz kap. 3.3).

<sup>76</sup> Čtenář může být pochopitelně znalcem autorovy biografie – ta se ovšem na obrazu implikovaného autora nepodílí, neboť implikovaný autor musí být vnímán jako neosobní strategie, kterou implikuje text. Čtenářův obraz psychofyzického autora pochopitelně ovlivňuje recepci konkrétního čtenáře.



instance implikovaného autora zvláštní hodnotu nemá, spíše nám zřetelně dává najevo, že obraz autora, který si při čtení vytváříme, přináleží mnohem spíše (námi čtenému) narativnímu textu než skutečné psychofyzické osobě.<sup>77</sup>

## 5.2. Vypravěč. Vztah vypravěče a autora

Na rozdíl od implikovaného autora, jehož nechápeme jako komunikační kategorii, nýbrž jako kategorii recepční a analytickou, hraje klíčovou, ba konstitutivní roli v každém vyprávění narativní instance, vypravěč. V případě faktuálního vyprávění není třeba o autonomním narativním hlasu vůbec uvažovat, řečový akt totiž vztahujeme přímo k autorovi. Podle Gérarda Genetta je spojení narativní instance s instancí psaní pro tento typ vyprávění zcela legitimní, avšak vůbec to neplatí pro fikce, „kde je role vypravěče sama o sobě fiktivní“, což znamená, že se zobrazená narativní situace odlišuje od aktu psaní (GENETTE 1983: 213).

Tuto myšlenku vyslovenou v *Rozpravě o vyprávění* (orig. 1972) francouzský strukturalista posléze rozvádí v eseji „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“ (orig. 1991, česky v souboru *Fikce a vyprávění*, 2007), jakmile posuzuje vztah vypravěče (V) a autora (A): „Domnívám se, že pokud lze zjistit jejich striktní totožnost, tedy  $A = V$ , charakterizuje takový vztah faktuální vyprávění. To znamená vyprávění, ve kterém, slovy Johna Searla, na sebe autor bere plnou zodpovědnost za to, co se v textu říká, a tudíž žádnému vypravěči nepřiznává sebemenší autonomii. V opačném případě jejich rozštěpení ( $A \neq V$ ) definuje fikci, tedy takový typ vyprávění, u něhož autor nezaručuje spolehlivě pravdivost“ (IDEM 2007: 52).

Faktuální vyprávění představuje zcela standardní řečové jednání, kdy tím, kdo promlouvá, je sám autor. Když v eseji „Nechovejte se tu jako doma,

<sup>77</sup> Také Pražská škola rozlišuje mezi psychofyzickým autorem a „osobností“, která je ve skutečnosti „strukturou“ (srov. MUKAŘOVSKÝ 1966, zvláště studie „Individuum a literární vývoj“); Miroslav Červenka se domnívá, že dílo vystupuje jako příznak (index) osobnosti (srov. ČERVENKA 1992: 138).

příteli“ vypravuje Milan Kundera příběh diskreditace Jana Procházky a srovnává jej s mediální štvanicí na nemocného Jacquesa Brela, nenapadne nás, že by tu mluvčím (pisatelem) mohl být kdokoliv jiný než světoznámý česko-francouzský spisovatel Milan Kundera (KUNDERA 2006a: 51-55). On je tím, kdo lamentuje nad světem, v němž není místo pro soukromí. Když v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* vzpomene Tomáš případ Jana Procházky (IDEM 2006b: 142), víme, že Kundera tvoří fikci, tzn., že zobrazuje promluvu svého fikčního protějšku, který je sám fiktivní a obývá svět s Tomášem a Terezou, o nichž vypráví pravdivé fakty.<sup>78</sup>

Protože u Kundery jasnou exemplifikaci komplikuje hojnost diskurzivního komentáře, přidáme ještě jeden zřetelný příklad. Čteme-li Hostovského *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině*, vypravuje a za autenticitu svého vyprávění „ručí“ Egon Hostovský. Vezměme si však nějakou Hostovského fikci, např. *Dům bez pána*. Hostovský napsal román, my jej ale na úrovni zobrazeného vyprávění rovněž čteme jako zpovědní vyprávění Emila Adlera. Vypravěč je úplně někdo jiný než Hostovský ( $A \neq V$ ), je to fiktivní postava, ke které vztahujeme fikční řečový akt – nikoliv na úrovni fikční deklarace, ale na úrovni její osamostatnělé lokuční složky, která je v dimenzi fikce vyprávěním „pravdivých faktů“, konstativem. Genette odvozuje definici fikčního vyprávění od fiktivnosti mluvčího.

Genettovu definici považujeme za celkem vzato správnou, přesto si dovolíme připojit pár poznámek, které shledáváme ve vztahu k mluvčímu ve fikci důležitými. Zdá se, že Gérard Genette chápe vypravěče i jako subjekt vyprávění. Pojem hlas (*voice*), jenž naratolog používá, je sice objasněn jako neosobní, lingvistickým názvoslovím inspirovaná kategorie, avšak jakmile Genette mluví o vypravěči, chápe jej vyprávějící subjekt, a to např. tam, kde

<sup>78</sup> Případ *Nesnesitelné lehkosti bytí* je poněkud komplikovanější, protože kromě vyprávění fiktivního vypravěče často dochází na esejizování a metanarativní komentáře, které nepatří do příběhu, ale spíše k diskurzivnímu pozadí. Metanarativní vyprávění např. o Janu Procházce tak může být chápáno jako jeden ze signálů fikčnosti (srov. kap. 2.6).

mluví o „funkcích vypravěče“ (GENETTE 1983: 255-256; srov. také KUBÍČEK 2007: 84-85). Podle Genetta je na prvním místě *narativní* funkce (vyprávění příběhu), teoretik hovoří ještě o funkci *režijní* (podíl narativní strategie na výsledné podobě textu), *komunikační* (navázání komunikačního kontaktu vypravěče s fiktivním adresátem), *stvrzovací* (odkazuje se k samotnému vypravěči a zdrojům jeho informací) a *ideologické* (vypravěč rétoricky vstupuje do příběhu komentářem). O tom, že Genette pojímá vypravěče subjektivně, svědčí rovněž fakt, že jeho pojetí vypravěče považuje za instanci *vždy* popsitelnou v režimu „osoby“: lišíme pak „dva typy narativů: jeden s vypravěčem mimo příběh, jenž vypravuje (příklad: Homér v *Íliadě* nebo Flaubert v *Citové výchově*), druhý s vypravěčem uvedeným jako postava v příběhu, jenž vypravuje (příklad: *Gil Blas* či *Větrné výšiny*)“; (GENETTE 1983: 244-245).<sup>79</sup>

Při vědomí, že dominantní funkcí vypravěče je vyprávění, je ale třeba mít neustále na vědomí, že vypravěč patří také k *zobrazenému* řečovému aktu. Vypravěč je fiktivní – těžko tedy má schopnost organizovat či režírovat vyprávění, když je sám „zrežírován“. Proto se nám může jevit mnohem spíše jako kategorie *objektová* než jako kategorie subjektivní.

Znovu připomeňme „objektivistické“ pojetí Ohmanna, podle něhož čtenář rekonstruuje kontext zobrazené komunikační situace a s ní i vypravěče. Podobně ostatně uvažuje v knize *The Act of Reading (Akt čtení, 1978)* také německý teoretik Wolfgang Iser. Protože je fikční řečový akt *zobrazený*, nemá žádný reálný situační kontext ani žádného reálného mluvčího. „Fikční jazyk poskytuje instrukce pro ustavení nějaké situace a tím i pro vytvoření imaginárního objektu“ (ISER 1980: 64). Nedělitelnou součástí tohoto kontextu je rovněž vypravěč.

---

<sup>79</sup> Na této distinkci stojí Genettovo rozlišení heterodiegetického a homodiegetického vypravěče, které od francouzského strukturalisty přejímá řada dalších naratologů (mj. Chatman, Balová, Rimmonová-Kenanová).

Také Lubomír Doležel se v knize *Narativní způsoby v české literatuře* (orig. 1973, česky 1993) explicitní kategorii vypravěče spíše vyhýbá, když promluvu vypravěče chápe pouze jako jeden z pólů, mezi které umisťuje škálu narativních způsobů; srov. DOLEŽEL 1993).

Tento „subjekt-objektový“ rozpor v pohledu na vypravěče vyplývá, jak se domnívám, především ze skutečnosti, že pod stříškou pojmu *vypravěč* vršíme minimálně dva jevy, které nám často splývají a které se v odlišnosti vyjevují jen zřídkakdy. Podle Tomáše Kubíčka (*Vypravěč*, 2007) je vypravěč „zacílen k tomu, aby vyvolal ‚odpovídající‘ recepční aktivitu, ‚příslušnou‘ interpretaci. A v tomto smyslu je vypravěč výrazem intence, která ovšem vstupem do prostředí textu jako do dynamického souboru vztahů, jež znaky produkují, ztrácí jednosměrný odkaz ke své zakládající aktivitě, tedy k autorovi, jenž za určitým účelem zvolil tento způsob vypravěče, což současně znamená, že *odložil jiné*“ (KUBÍČEK 2007: 110; kurzíva TK). Vypravěč je tedy zvolená strategie, kterou autor vybral pro zobrazení fiktivního řečového aktu. Tato strategie se uplatňuje na úrovni *zobrazování*. Zároveň je ale vypravěč *významovým komplexem na úrovni zobrazené*, protože když čteme, hledáme původce vyprávění, a to i přesto, že se vyprávění často vymyká „přirozeným“ lidským schopnostem reprezentovat realitu. Proto běžně uvažujeme vypravěče, i když jsou vševědoucí, překračují hranice možného vědění, vypravují zcela nemimetickým způsobem (vyprávění v přítomném čase<sup>80</sup>, redundantní sdělování<sup>81</sup>) apod.

„Rozdvojenost“ se ještě více ozřejmí, když odkážeme na úvahy mj. Jamese Phelana a Henrika Skova Nielsena. Phelan, který se ve svých knihách

<sup>80</sup> O vyprávění v přítomném čase hovoří Dorrit Cohnová, když pojednává zvláštní způsob narace, jenž používá mj. J.M. Coetzee v románech *V srdci země* a *Čekání na barbary*. Studie věnovaná druhému jmenovanému románu je zahrnuta do knihy *The Distinction of Fiction* (COHN 1991: 96-108).

<sup>81</sup> James Phelan, jenž pojem redundantní vyprávění uvedl do naratologie, toto zcela nemotivované či nadbytečné vyprávění vysvětluje potřebou implikovaného autora informovat o něčem, co by vypravěč za normálních okolností zamlčel. Redundantní vyprávění je zároveň „nezbytné odhalení“ (srov. PHELAN 2005: 218).

(*Narrative as Rhetoric, Living to Tell about it*) zabývá zejm. zvláštnostmi vyprávění v první osobě (nespolehlivá narace, zmíněné redundantní sdělování atd.), si povšiml, že narativní funkce mohou „operovat nezávisle na funkcích postav“ [tj. nezávisle i na postavách, které vyprávějí], což je např. zřetelné, když vyprávění „spolehlivě“ odhaluje nespolehlivého vypravěče (srov. PHELAN 1996: 112). Odvolávaje se na Phelana, dánský naratolog Henrik Skov Nielsen v článku „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“ („Neosobní hlas ve fikci vyprávěné v první osobě“, 2004) tvrdí, že narativní hlas je vždy neosobní, přičemž vypravěč jako osoba, „vyprávějící já, vytváří sebe sama jako mluvčího výpovědi tím, že je výpověď vyslovena“ (SKOV NIELSEN 2004: 145). Vypravěč je součástí světa, k němuž referuje vyprávění, a proto existuje díky tomu, že je k němu referováno.

Jsem přesvědčen, že soustředění různých funkcí pod pojem vypravěče je možné, nicméně přináší komplikace a zmatky. *Vypravěč je jednak zobrazovací strategií, neosobním hlasem, jehož prostřednictvím autoři fikcí vytvářejí výslednou podobu fiktivního řečového aktu* (Genette by mluvil o narativní a režijní funkci), jednak je to i *fiktivní mluvčí, který vypravuje fiktivnímu adresátovi příběh* (u Genetta funkce komunikační, stvrzovací a ideologická). Jistě by stálo za zvážení terminologické upřesnění, které by možné nejasnosti nepřipouštělo (viz dále; kap. 5.5).

### 5.3. Čtenář, implikovaný čtenář a fiktivní adresát

Pokusili jsme se objasnit pojmy („subjekty“), které se vztahují k fikční komunikaci v instanci odesilatele, stručně zmíníme také jejich ekvivalenty na straně příjemce. Jestliže jsme odlišili empirického autora, jenž vytvořil fikční deklaraci, avšak dále zůstává nedostupný, a implikovaného autora, kterého chápeme jako textovou strategii, již rekonstruujeme při čtení, musíme obdobně vymezit také jejich komunikační „partnery“.

Ježto jsme implikovaného autora označili za kategorii analytickou a recepční, musíme podobně vymezit také implikovaného čtenáře. I zde jde o pouhý konstrukt, který fakticky nekomunikuje. Implikovaný čtenář je „zakódován v textu“, z textu přímo vyplývá, je jím jako *ideálně kooperující publikum* modelován. Umberto Eco, který pro implikovaného příjemce používá pojem modelový čtenář, vysvětluje v úvodní přednášce v populárních *Šesti procházkách literárními lesy* (orig. 1994; česky 1997) rozdíl mezi empirickým (psycho-fyzickým) a modelovým čtenářem následovně: „Modelový čtenář příběhu není empirický čtenář. Empirický čtenář jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo, jak číst...“ (ECO 1997: 16). Oproti empirickému čtenáři staví Eco čtenáře modelového, který „dodržuje pravidla hry“ (srov. IDEM 1997: 18). Pokud použijeme terminologii P. Grice, implikovaný (modelový) čtenář je ten, kdo respektuje kooperativní princip platný pro žánr literárních fikcí (popř. faktuálních narativů atd.).

Pod koncept implikovaného čtenáře tedy můžeme podřadit pragmatické hry, které hrajeme, když čteme fikční, resp. faktuální vyprávění. Čteme-li fikce, hrajeme *hru na jako*, kooperativně se podílíme na tvorbě fikce tím, že „uvěříme“ v jejich referenci, přestože víme, že jde o fikce, které nemají jinou referenci než textovou (viz zvláště kap. 3.1). Čteme-li naproti tomu faktuální vyprávění, vztahujeme textové obsahy k aktuálnímu světu (viz kapitola 3.4).

Také objasnění komunikačního partnera vypravěče, fiktivního adresáta, naratologie znesnadnila nánosem variantní terminologie. Kromě fiktivního adresáta či fiktivního čtenáře (Schmid) se setkáváme i s termínem narativní publikum (Phelan, Rabinowitz, Kearns). Tento termín objasňuje, že fiktivní adresát je přímým publikem vypravěče. Vše podstatné o fiktivním adresátovi můžeme vysvětlit na ukázce Kunderovy povídky *Já truchlivý bůh*:

Vy říkáte, že jste viděl na konzervatoři posluchačku zpěvu, překrásnou dívku s dítětem? To je půvabná náhoda... Jste tu v Brně den a už se dotýkáte, byť jen pohledem, zajímavých zdejších příhod. To dítě je krásný kluk, všiml jste si?

(KUNDERA 1963:5)

Ukázka je přesvědčivým dokladem fikčnosti vypravěčova publika. Stejně jako vypravěč, fiktivní adresát patří do světa, v němž se udály vyprávěné události. V tomto případě dokonce víme, že je fiktivní adresát prvně v Brně, v němž se setkává s ostatními protagonisty příběhu. Fiktivní adresát bývá zřetelný zvláště ve vložených narrativech (když vyprávějí postavy primárního narativu příběh jiným postavám – jako v *Babičce*, když pan myslivec vypravuje Viktorčiny osudy babičce a dětem), často bývá oslovován rétorickými autorskými vypravěči jako čtenář jejich románu, často zůstává nevyjádřený, což nic nemění na jeho příslušnosti ke světu, v němž jsou vyprávěné události faktické.

Poté, co jsme věnovali pozornost „subjektům“ fikční komunikace, můžeme se přesunout k tomu, co nás v této kapitole zajímá především: k roli čtenáře. Pokusíme se pojednat aktivity, které koná v bezprostředním kontaktu s fikčním řečovým aktem.

#### 5.4. Čtenář v roli „ne-adresáta“

V kapitole 3.2 jsme si povšimli, že jsou čtenáři fikce vystaveni zdvojenému ilokučnímu/perlokučnímu účinku. Na jedné z komunikačních úrovní čtenář kooperuje s autorem: rozpoznává úmysl tvořit fikci, a proto respektuje pravidla platná pro *hru na jako*. Terminologií této kapitoly můžeme říct, že se čtenář drží manuálu k četbě, který je určen implikovanému čtenáři.

Čtenář při četbě přechodně zapomíná na ilokuční platnost fikční deklarace a věnuje pozornost autorově protějšku, vypravěči, který vykonává ilokuční akt cílený na fiktivního adresáta. Ve fikčním vyprávění tento řečový

akt obvykle dominantně reprezentuje svět, který vypravěč a fiktivní adresát obývají, resp. svět, v němž jsou vyprávěné události pravdivými fakty. Za zvláště důležitou považují skutečnost, že ačkoliv se čtenář „vydává do říše fikce“ (Walton, Ryanová), *nestává se přímým* (fiktivním) *adresátem* vypravěče.

Tato role „vedlejšího adresáta“ se stala klíčem k pojednání kognitivních a psychologických aktivit při interpretaci významů vyprávění, které objasňuje Richard J. Gerrig v knize *Experiencing Narrative Worlds* (*Prožívání narativních světů*, orig. 1993). Protože shledáváme řadu Gerrigových zjištění zajímavými postřehy, některé z aspektů jeho teorie zde zmíníme a použijeme pro závěrečné modifikace modelu fikční komunikace.

Richard Gerrig se odvolává zvláště na úvahy psycholingvisty Herberta H. Clarka. Podle Clarka a Thomase Carlsona používá tradiční teorie řečových aktů (John Searle) vágní termín posluchač (*hearer*), aniž by zvážila, jakým způsobem řečové jednání účinkuje na publikum, resp. na jeho možné složky. Podle Clarka a Carlsona je třeba odlišit od ilokučních aktů zaměřených na adresáty třídu ilokučních aktů, kterou autoři článku nazývají „ilokuční akty namířené na participanty“ (*participant-directed illocutionary acts*; CLARK – CARLSON 1982: 333). Tento typ řečové aktivity objasníme na příkladu, který přejímá rovněž Richard Gerrig:

*Othello k Desdemoně, před Iagem a Roderigem: Pojd', Desdemono.*

Tato dramatická promluva má podle Clarka a Carlsona adresáta v Desdemoně, vzhledem k níž mluvčí formuluje ilokuční akt příkazu (*request*), avšak zároveň tímtež řečovým aktem mluvčí *informuje* všechny ostatní participanty komunikace. Autoři článku zdůrazňují, že Othello podává Iagovi a Roderigovi informaci o ilokučním aktu, jenž vykonal směrem k Desdemoně (IDEM: 333; srov. také GERRIG 1998: 103-104).



Podle Richarda Gerriga „máme jako uživatelé jazyka bohatou zkušenost jak s informováním ostatních prostřednictvím jazyka, který jim není výslovně adresován, tak i s tím, že býváme informováni jazykem, jenž nám není výslovně adresován“ (GERRIG 1998: 105-106). Publikum tvoří často kromě adresáta ještě vedlejší participanty (*side-participants*) a náhodní posluchači (*overhearers*),<sup>82</sup> o nichž může mluvčí vědět i nevědět. Podle psycholingvistů však posluchači v kterékoliv z obou těchto rolí zpracovávají výpovědi podobně: snaží se soustředit veškeré mentální aktivity k „řešení problému“, v tomto případě k rozpoznání významu komunikované výpovědi (srov. IDEM: 108-109). Při rozumění narativům tedy využíváme kognitivní výbavu, kterou uplatňujeme denně, když chceme porozumět lidem, kteří spolu kolem nás navzájem komunikují.

Gerrigovi posloužila zmíněná teorie „vedlejšího participování“ k objasnění narativní komunikace. Podle amerického učenice „[a]utoři a čtenáři nejčastěji jednají, jako by čtenáři byli vedlejšími participanty; v této roli autoři zamýšlejí čtenáře prostřednictvím narativní výpovědi vážně informovat“ (IDEM: 110). Tento přístup podle Gerriga platí v literatuře<sup>83</sup> obecně. Vezměme si např. Austinův příklad, jejž jsme vzpomínali v úvodu: lyrický subjekt Whitmanovy básně volá „orle, vzlétni“. Básník zde nevykonává ilokuční akt k ptačímu adresátu, nýbrž informuje čtenáře o výzvě-zvolání, kterou jako mluvčí vykonal.

Gerrigovu teorii není třeba v jejím celku přijímat a podrobně ji objasňovat. Svůj návrh americký učenec předkládá jako osobitý projekt literární komunikace, přičemž se soustředí na psychologické aktivity, které nám v důsledku umožňují prožívat narativní světy. Co ovšem považuji za důležité: jestliže jsme jako čtenáři fikcí komunikačními partnery autorů a

<sup>82</sup> Termín „overhearer“ je těžko přeložitelný, proto doplňujeme definici: „Jsou to posluchači, jejichž spoluúčast na ilokučním aktu mluvčí nezamýšlí, (...), přesto tito rovněž naslouchají“ (CLARK – CARLSON 1982: 343).

rozpoznáváme jejich úmysly fikce tvořit (s čímž kooperativně pomáháme), ve fikci, do níž se čtením zanořujeme, s námi vypravěči přímo nekomunikují. Jinak řečeno, ve fikci se stáváme tichými svědky komunikace mezi vypravěčem a fiktivním adresátem (v rámci „telling“), v mimetických scénách („showing“) mezi vypravěčem a postavami. Podobně jako v divadle zaujímáme roli pozorovatelů, snažíme se porozumět každé vyslovené větě. Protože nejsme v přímé komunikační interakci s vypravěčem, občas jsme odkázáni na domýšlení, inference, aktivace kognitivních schémat a rámců, na využití encyklopedických znalostí. Vyprávění tedy není v dimenzi fikce jenom narativním konstativem (asertivem), který podává fakta fikčního světa, nýbrž i informativem, jenž zásobuje vedlejší participanty informacemi o tom, co vypravěč a postavy prostřednictvím jazyka vykonávají.

### 5.5. Závěry

Nyní se pokusíme sumarizovat poznatky této kapitoly. Věnovali jsme pozornost „subjektům“ fikční komunikace, za které považujeme

- (1) **autora a čtenáře**, kteří *fikci tvoří*: autor *zobrazuje* fiktivní řečový akt a čtenář s ním *kooperuje*. V zobrazeném světě fikce komunikuje
- (2) **vypravěč**, jenž jednak *vypravuje fiktivnímu adresátovi* příběh, jednak samozřejmě komunikuje s **postavami**, které rovněž *vykonávají ilokuční akty*. Všechny tyto ilokuční akty lze v duchu Clarkova a Carlsonova pojetí chápat také jako **informativy**, z nichž čtenář jako vedlejší participant rekonstruuje významy jednotlivých výpovědí vyslovených ve fikci. Čtenář využívá při rekonstrukci významu vyprávění bohatou kognitivní výbavu, kterou uplatňuje v každodenním životě, když se snaží porozumět komunikaci, jež mu sice není adresována, avšak probíhá v jeho bezprostředním okolí.

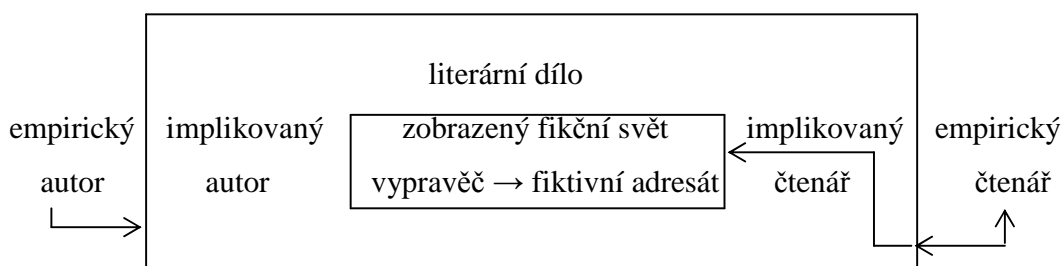
\*

---

<sup>83</sup> Fikční i nefikční, v tomto případě i v poezii.

Implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou konstrukty, které se fikční komunikace neúčastní, přesto se jedná o užitečné recepční a analytické kategorie. Autor zůstává **vně textu**, avšak čtenář o něm uvažuje jako o souboru záměrů, o organizujícím principu a strategii díla, která se však s biografickým autorem nezbytně míjí. Implikovaný čtenář představuje návod, jak dílo číst: autor textem modeluje náležitý způsob četby, včetně kontraktu, který nás zavazuje ke čtení v režimu fikce či faktu.

Situovanost jednotlivých „subjektů“ znázorníme ještě ve schématu, jež připomíná pro tento účel běžně užívané názorné modely<sup>84</sup>:



V kapitole 5.2. jsme si povšimli, že vypravěč představuje „deštníkový“ pojem, který zastřešuje jednak instanci, jejímž prostřednictvím autoři vtiskávají definitivní podobu fikčnímu textu (jiný způsob vyprávění ve výsledku znamená odlišnou podobu textu), jednak fikčního mluvčího, ačkoliv obojí většinou splývá, neboť vyprávění automaticky fikčnímu mluvčímu připisujeme.

Tato „rozdvojenost“ či nejednoznačné vymezení vypravěče, domníváme se, ústí v řadu nesrovnalostí – když např. vypravěč není fikční postavou (případy subjektivizované a objektivní narace), potom se může zdát, že narativ vypravěče vůbec nemá (srov. Chatmanův pojem „nevyprávěné příběhy“;

<sup>84</sup> Podobné schéma prezentoval Wolf Schmid v přednášce „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“ na FF UK v květnu 2005 (srov. také SCHMID 2006). Podobně fikční komunikaci znázorňuje rovněž Manfred Jahn v „Narratology: A Guide to the Theory of Narrative“ (srov. JAHN 2005) ad.

CHATMAN 2008: 152-206), popř. že vypravuje přímo autor (srov. WALSH 2007). „Smrt vypravěče“, o níž hovoří Richard Walsh v článku „Kdo je vypravěč?“ (orig. 1997, česky 2007)<sup>85</sup>, by však měla za následek ztroskotání rozlukového modelu (termín Dorrit Cohnové, srov. COHN 1999: 123-131), k němuž se zde rovněž jednoznačně přikláníme a ve kterém *vždy* odlišujeme autora, který vytváří diskurz fikčního narativu, a vypravěče, jenž je hlasovým zdrojem vyprávění na „zapuštěné úrovni“ (opět Cohnová). Neidentičnost vypravěče s autorem ( $A \neq V$ ), která sice v případě heterodiegetických fikčních narativů není tak zřejmá jako v homodiegetické fikci, v níž je vypravěč postavou „s tělem“, může posloužit jako užitečné kritérium poukazující na fikčnost vyprávění. Genette navazuje na Searla, když říká, že zatímco se autor faktálního narativu zavazuje k pravdivosti tvrzení o světě (a tudíž se nemusí skrývat za jinou identitu  $\rightarrow A = V$ ), za pravdy ve fikci už ale autor pochopitelně zodpovědný není.

Přestože Genettovy rovnice chápeme jako užitečné a celkem průkazné, nemyslíme si, že je správné fikčnost odvodit z fiktivity mluvčího. Jak jsme se snažili doložit, celá fikce včetně fikčního mluvčího, vypravěče, je výsledkem řečového jednání, totiž zobrazování vyprávění. Z něj vyplývá i rozluka mezi autorem (mluvčím, jenž zobrazuje) a vypravěčem (mluvčím zobrazeným), který je rovněž *výsledkem rekonstrukce* kontextu komunikační situace.

\*

Na samý závěr připojme poznámku, která z úvah v této kapitole vyplývá a kterou jsme předznamenal na konci kapitoly o vypravěči. Pro naratologii je nutné přesně vymezit jednotlivé funkce vypravěče. Pokud uvažujeme kategorii implikovaného autora, možná by se vyplatilo pod „její křídla“ přesunout to,

---

<sup>85</sup> Walsh mj. říká, že fikce „jsou vyprávěny buď svými autory, nebo postavami (WALSH 2007: 56). Podle něj je fikce buď „zobrazování vyprávění“, nebo „zobrazení vyprávění“ (IDEM: 53). Tím se ale Walsh vystavuje stejným potížím, jímž musí čelit koncept Searla: uvažuje dva druhy narativní fikce.

čemu Genette říká narativní a režijní funkce.<sup>86</sup> Vypravěč by se pak vyjevil průzračněji jako instance náležející zobrazené rovině, jako ten, kdo vypráví svůj příběh ve fikci, ať už nám splývá s postavou či nikoliv. Nejjednodušším způsobem, jak se vyvarovat terminologických zmatků, je důsledně odlišovat narativní strategii či narativní situaci (narativní a režijní funkci) od vypravěče (funkce komunikační, stvrzovací a ideologická), tj. od fikční bytosti, kterou jako hlasový „zdroj“ vyprávění rekonstruujeme z textu.<sup>87</sup> Ve prospěch *konstruktivistického pojetí vypravěče* mluví poznatky Richarda Gerriga a dalších teoretiků – naše potřeba mít jasno o tom, kdo vypravuje, nemusí vždy nutně souznít s narativní situací, která je ve skutečnosti zcela neosobní autorskou strategií.

---

<sup>86</sup> Tak to činí mj. Phelan, když tvrdí, že implikovaný autor je „odpovědný za volby, které vytvářejí narativní text jako ‚tyto slova v tomto pořádku‘ (*these words in this order*)...“ (PHELAN 2005:116).

<sup>87</sup> Domníváme se, že „deštníkové“ pojetí vypravěče vyplývá zejm. ze skutečnosti, že existuje jen málo způsobů vyprávění, které zřetelně vyjevují rozkol mezi narativní funkcí a postavou vypravěče: týká se to narativů vybočujících z „přirozené“ vnitřní fokalizace vypravěče-postavy (*Běsi, Bílá velryba*).

## II. ZOBRAZENÍ FIKČNÍ MYSLI

V této druhé části práce se zaměříme na problematiku fikční mysli. V rozsáhlejší první kapitole navážeme na předchozí úvahy o modelu fikční komunikace a pokusíme se popsat, jak se ve fikcích vypravuje vědomí a nevědomí fikčních postav. Pojednáme tedy narativní techniky určené k vyprávění mysli na materiálu české literatury 19. a 20. století, čímž zároveň prověříme správnost předchozího modelu. Dodejme, že nám v této práci jde jen o přezkoumání terminologie, kterou pro studium vyprávění vědomí používá zahraniční teorie vyprávění. Pokusíme se zvážit využitelnost tohoto názvosloví pro kontext české literatury.<sup>88</sup>

Ve druhé kapitole se budeme snažit zodpovědět otázku, jak je možné, že techniky vyprávění vědomí běžně posuzujeme na škále „realismu“, přestože nám je v běžném životě do mysli druhého zapovězeno nahlížet. Zmíníme také přístupy, které nejsou založeny na promluvových typech, tj. „postklasické“ teorie fikční mysli, které zároveň otevírají cestu k pojednání činnosti myslí postav v příběhu.

\*

Proč právě fikční mysl? Zdá se, že se toto téma v naratologii těší v posledních letech zvýšené pozornosti. Proč tomu tak je?

Teoretikové si uvědomují, že vyprávění potřebuje kromě mj. času a kauzality také jednající participanty, kteří „mají mentální život a emocionálně reagují na okolnosti světa“ (RYAN in HERMAN 2007: 29), přičemž „některé z událostí musí být záměrným jednáním těchto agentů“ (IDEM). Přestože si dokážeme představit i neintencionální narativ, těžko by takovým vyprávěním mohla být literární fikce, která se *bez inteligentního konatelského faktoru neobejde*. V novějších pracích považují teoretikové vyprávění mentální

---

<sup>88</sup> Autor disertační práce je řešitelem grantového projektu „Fikční komunikace a vyprávění vědomí v narativní literatuře“ (poskytovatel GAAV), jehož výstupem by měla být monografie, která se tomuto problému bude věnovat zevrubněji.

dimenzi postav za nezbytnou složku narativity (srov. IDEM: 29; HERMAN in HERMAN 2007: 245; HERMAN 2009: 137-160).

Podle Uriho Margolina je koncept činné mysli nepostradatelný pro všechny složky literární komunikace, tj. nejen pro autora a čtenáře, kteří jsou reálnými psychofyzickými bytostmi, nýbrž i pro jejich implikovaná „druhá já“ a rovněž pro vypravěče a fikční protagonisty, „kteří vnímají okolní svět, vytvářejí jeho mentální znázornění, utvářejí záměry (tedy cíle a plány), vytvářejí si v duchu představy o svých spoluprotagonistech, vyvozují závěry, řeší problémy, formulují zobecnění, rozpomínají se na minulé příhody a v podstatě provádějí jakoukoli kognitivní činnost“ (MARGOLIN 2008: 6).

Jak jsme si ukázali ve třetí kapitole první části, čtení fikce nás zavazuje chápat „slova“ odkazující k neexistujícím osobám jako odkazování k reálným lidem, u nichž předpokládáme mentální život. Protože postavy literárních fikcí chápeme jako myslící bytosti, neudiví nás ani výrok naratologa Alana Palmera, jenž fikční mysl staví na piedestal klíčové recepční kategorie: „Konstruování myslí fikčních postav vypravěči a čtenáři má ústřední význam vzhledem k našemu chápání, jak román pracuje, neboť narativ je ze své podstaty popisem fikční mentální činnosti“ (PALMER 2004: 12).

Přístupů pracujících s konceptem fikční mysli je v současné naratologii hojně, některým z nich ještě věnujeme pozornost. Nejprve se ale podívejme, jakým způsobem lze mysl vyprávět, protože to nás zde zajímá především...

## 1. VYPRÁVĚNÍ FIKČNÍ MYSLI

Podle Johna R. Searla představuje mysl „sled myšlenek, citů a zkušeností (...), které vytvářejí náš psychický život“ (*Mysl, mozek, věda*, 1984, česky 1994; SEARLE 1994: 12). Filozof také říká, že „operace mysli – vědomé a nevědomé, svobodné i nesvobodné, v percepci, jednání a myšlení, emocích, uvažování a paměti a ve všech svých dalších rysech, to je netoliko aspekt našich životů, ale v jiném smyslu, to je náš život“ (*Mind: A Brief Introduction*, 2006; IDEM 2006: 6). Nebudeme se zde zabývat otázkami, co znamená mysl pro filozofy, protože to není náš úkol. Pozornost v této kapitole soustředíme k tomu, jak mysl – tj. vědomí a nevědomí – vyprávějí literární fikce.

Jak jsme si povšimli již několikrát (srov. kap. 1.5, 2.6), v běžném životě nám mysli druhých zůstávají nepřístupné. Když vyučuji ve třídě, nemohu vyprávět, co si o mně myslí moji studenti, protože to nevím. Vyslovím-li větu „kolega sedící u dveří si zrovna vzpomněl na své dětství“, posluchači si zatukají na čelo. Chceme-li o mysli druhých něco povědět, jsme odkázáni na jejich chování (filozofové jako Donald Davidson by hovořili o tzv. *behaviorální evidenci*): bude-li někdo plakat, pravděpodobně smutní. Protože ale mysl plačícího zůstává nedostupná, mohu se mýlit, zdánlivý nešťastník třeba zrovna prožívá radost, před chvílí přijal zprávu z porodnice nebo v kapse ukrývá los, který z něj udělal boháče.

Objeví-li se věta o muži, který právě vzpomíná na dětství v románu, všechno je v pořádku. Teoretička Dorrit Cohnová, o jejíž knihu *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (*Průhledné mysli. Narativní způsoby k zobrazení vědomí ve fikci*, 1978), se v této kapitole budeme často opírat, vyzdvihuje přínos Käte Hamburgerové, která tomuto signálu fikčnosti věnovala pozornost v *Logice básnictví*, a dodává: „Pro Hamburgerovou je zobrazení vnitřního života postav prubířský kámen, který odděluje fikci od reality a zároveň buduje zdání (*Shein*) jiné, ne-reality. (...)“



...narrativní fikce je jediný literární žánr, právě tak jako jediný druh vyprávění, v němž je možné znázornit nevyslovené myšlenky, pocity, percepce jiné osoby, než je mluvčí“ (COHN 1978: 7).

Skutečnost, že fikce přestupují hranice zobrazovacích možností, které jsou nám souzeny v běžném životě, by nás už neměla zaskočit. V předchozím oddíle jsme si povšimli, že fikční řečový akt má dvojí ilokuční platnost: není to „reálná“ výpověď, ale výpověď zobrazená, což znamená, že autoři fikcí mohou zobrazit i řečové akty běžně „nevypověditelné“. Pasáže otevírající myslí postav potom neklamně svědčí, že ilokuční akt nevykonává jenom vypravěč nebo postava, ale že se tu zároveň děje něco jiného: autor, aktuální protějšek vypravěče a skutečný tvůrce postav, toutéž výpovědí tvoří fikci.

### 1.1. Způsoby zobrazení řeči: přehled

Na úvod posuďme ukázkou z Herrmannova románu *U snědeného krámu*:

(V) A sotva popošla na deset kroků, brumlala pod nos:

(P1) „Ten se natáhne také beze svátku, mně se zdá. To je starý kořalka!“

(V) A ještě po desíti krocích dodávala:

(P1) „Kdopak by také nechlastal, takovou sůvu vedle sebe. Já se divím, že se dávno neutopil!“

(V) A Šourková, pohlížeje za Švejcárkovou, měřila skrčenou její postavu od hlavy po paty a myslila nahlas:

(P2) „Ty trajdo fantářská, ty máš lehké živobyť! Couráš celý den a cucáš z těch hadrů šestáky, že by si člověk koupil nové!“

(HERRMANN 1965 [1890]: 43)

Dle modelu, který jsme představili v předchozí části, bychom mohli ukázkou chápat jako několik zobrazených ilokučních aktů, jimiž je deklarována fikce. Třikrát v ukázce promlouvá vypravěč (V), jehož ilokuční akty jsou ve světě fikce tvrzeními, neboť hlas objektivního vypravěče vypravuje fakty o fikčním světě. Promlouvají také dvě fikční postavy (P1, P2), které

v samomluvách zprostředkovávají dění ve své mysli. Jejich řečové akty jsou ve světě fikce expresivní – báby, které nakupují v krámě Martina Žemly, si samy pro sebe říkají, co si jedna o druhé upřímně myslí. Jak jsme ukázali v kapitole 5.4, čtenář, jenž se čtením přesouvá do světa fikce, vnímá všechny řečové akty jako informativní, stává se dobře informovaným vedlejším participantem vyprávění, v případě samomluv jejich náhodným posluchačem. Vypravěč v pasáži pouze uvozuje promluvy postav, které mají v narativu dominantně charakterizační funkci vzhledem k oběma bábám.

Gérard Genette (srov. GENETTE 1983) by popsal vypravěčovy promluvy jako „vyprávění událostí“ (vypravěč slovy zprostředkovává, co se děje na ulici před Žemlovým krámkem), zatímco samomluvy bab by chápal jako „vyprávění slov“. V tomto případě je vše jasné, vyprávění myslí se realizuje v promluvovém pásmu postav, tedy v *přímé řeči*, i když Genette by použil pojem *zaznamenaná řeč* (*reported speech*), neboť vypravěč provedl záznam toho, co bylo řečeno. Genette odmítá, že by vyprávění myšlenkových pochodů postav bylo něco zvláštního, podle něj jde v každém případě o řeč, jež je buď vyslovená, nebo vnitřní (srov. IDEM: 170).

První věty ukázky by ale mohly vypadat jinak, např. takto: „Sotva popošla pár kroků, zabrumlala si, že je manžel Šourkové lenoch a opilec.“ Mimetickou techniku by nahradila diegetická, vypravěč by promluvu postavy *převyprávěl nepřímou řečí*. Gérard Genette pro tento způsob vyprávění vyhradil termín *vyprávěná řeč* (*narrated speech*).

Vypravěč by ale svedl promluvu postavy i převyprávět, přitom však zachovat její expresivní ráz, vtisknout vlastní promluvě bábino hledisko i idiolekt: „...ten se natáhne také beze svátku, zdá se jí, starý kořala je to!“ Pak bychom měli co do činění s tzv. *polopřímou řečí*, která je velkým a častým tématem teorie vyprávění.<sup>89</sup> Jak uvidíme v dalších kapitolách, jde o techniku

<sup>89</sup> Připomínáme nejznámější jazykové podoby polopřímé řeči: *erlebte rede*, *style indirect libre*, *free indirect discourse*.

mimořádně vhodnou pro vyprávění vědomí. Genettovo názvosloví zná tento způsob vyprávění pod označením *transponovaná (transposed) řeč* (souhrn technik, srov. IDEM: 171-173).

Proti Genettově modelu vznášejí námitky řada naratologů, mezi jinými Dorrit Cohnová, které vadí, že francouzský strukturalista řadí k zobrazení řeči i fenomén fikčního vědomí a nevědomí. Genette na její výhrady reagoval v *Nové rozpravě o vyprávění*, v níž připouští, že vnitřní život postav nejde vždy zredukovat na vnitřní řeč, avšak většinu svých závěrů obhájí, když se zároveň odvolává na Lubomíra Doležela, jenž s pojmy jako mysl nebo vědomí rovněž nepočítá (IDEM 1990:60-62). Nutno dodat, že Genettova triáda pojmů byla později rozpracována do celkem sedmi způsobů zobrazení řeči, které do teorie uvedl Brian McHale v recenzi na knihu Ann Banfieldové (přehled např. RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 115-117), avšak pro potřeby naší práce je triáda dostačující, ostatně řada teoretiků chápe McHaleových sedm typů jako podtřídy zaznamenané, vyprávěné a transponované řeči (mj. opět GENETTE 1990: 57, dále např. PALMER 2004: 55).

## 1.2. Způsoby zobrazení mysli: přehled

Genettovu terminologii zde využívat nebudeme. Protože se budeme zajímat o zobrazení vědomí ve fikčních narrativech, dáme přednost terminologickému fondu Dorrit Cohnové. Ne snad proto, že bychom principiálně odmítali Genettův názor, jenž fenomén zobrazení vědomí absorboval do problematiky reprezentace řeči (přes drobné výhrady věříme, že francouzský naratolog zastává celkem vzato přijatelné stanovisko)<sup>90</sup> – práce Cohnové je ale věnována *pouze* vyprávění vědomí, takže se nám zdá úplnější a pro naše potřeby vhodnější.

<sup>90</sup> Ale to pochopitelně pouze v případě, že připouští případy, kdy vyprávění nevědomí nemůže být zredukováno na vyprávění řeči. Genettovo stanovisko v *Nové rozpravě o vyprávění* je přece jen poněkud „šalamounské“, naratolog naznačuje, že vyprávění nevědomí pak může být vyprávěním události, nikoliv řeči (srov. GENETTE 1990: 61).

Cohnová v *Transparent Minds* doporučuje lišit vědomí vyprávěné v kontextu třetí a první osoby. Pro třetí osobu navrhuje tři základní techniky,

(1) **psycho-naraci** – vyprávění „psýché“ fikční postavy; odpovídá Genettově vyprávěné řeči. Vypravěč zpřístupňuje vyprávěním mysl postavy; hojně užívanou technikou zde je nepřímá řeč, ale redukce psycho-narace na nepřímou řeč v žádném případě není možná (srov. COHN 1978: 11-12).

Kognitivní vědci poukazují na to, že mysl chápeme jako obsah těla; tělu a myslí rozumíme podle schématu *nádoby a její náplně* (srov. LAKOFF – JOHNSON 2002: 43). Ukázky z románů Gustava Pflögera-Moravského (*Paní fabrikantová*) a Karla Matěje Čapka Choda (*Kašpar Lén mstitel*) dokládají, že tomu tak opravdu je, duch je vnitřní prostor, „příbytek v těle“, který „má svá zákoutí“.<sup>91</sup>

Děsná myšlenka pojednou se roditi počínala v nejhlubším zákoutí jejího ducha.

(PFLEGER-MORAVSKÝ 1930 [1867]: 141)

Ale v těsném příbytku jeho duše takto nárazem prolomena nová netušená místnost, a v té dříve nebývalé prostoře našly zvuky teskné hudby ohlas tak účinný, že se všechna chvěla s sebou.

(ČAPEK CHOD 1972 [1908]: 58)

V kontextu některých vyprávění ve třetí osobě (nulově fokalizovaná heterodiegetická fikce, resp. autorské vyprávění) se často používá pojem vševědoucnost – právě tito vševědoucí nebo „telepatii nadaní“<sup>92</sup> vypravěči obvykle navštěvují „vnitřní příbytky“ postav a informují, co se v jejich vědomí (a v případě této techniky i v nevědomí) děje. Psycho-naraci ale charakterizuje

<sup>91</sup> Současná filozofie karteziánský dualismus mysl – tělo odmítá (srov. např. SEARLE 2006: 75-92), což však nic nemění na tom, že podle dualistických schémat (fysis – psýché) tělo a mysl stále vnímáme; mysl situujeme „dovnitř“ těla.

<sup>92</sup> Johnathan Culler doporučuje namísto tradiční vševědoucnosti tento pojem N. Royle – podle něj je pro charakteristiku zobrazení myšlenek výstižnější a jednoznačnější (srov. CULLER 2005: 68-74).

nulová nebo vnější<sup>93</sup> fokalizace vypravěče, takže ji nelze zaměňovat s vyprávěným vnitřním monologem, který je fokalizován skrze postavu.

(2) **Vyprávěný monolog** zaujímá v typologii Cohnové v pořadí až třetí místo, avšak protože jde o přechodovou techniku, pojednáme ji zde jako druhou.<sup>94</sup> I zde, v polopřímé řeči, hovoří vypravěč (na což zřetelně ukazuje užívání třetí osoby), avšak fokalizátorem je tentokrát postava (což se vyjevuje především zásluhou *deixe*, *expresse* a dalších signálů subjektivity). Podle Cohnové je vyprávěný monolog „mentální promluva postavy v plášťku (*guise*) vypravěčova diskurzu“ (COHN 1978: 14).

Vedle Genettova termínu transponovaná řeč připomeňme Stanzelův pojem „reflektor“: podle rakouského badatele, autora *Teorie vyprávění* (orig. 1979, česky 1988) lze postavit do opozice proti tradičnímu zprostředkovanému vyprávění (tj. proti vypravěči) tzv. reflektora, který „reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, ale vždy mlčky, neboť nikdy ‚nevypráví‘, to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci. Zdá se, jako by čtenář získával bezprostředně přímý pohled do vědomí postavy reflektora a poznatky o procesech a reakcích, které se v něm odehrávají“ (STANZEL 1988: 180). Ústřední prostředek personalizace vyprávění, tedy přechodu od autorského vyprávění k reflektorovi, Stanzel pochopitelně připisuje polopřímé řeči, kterou chápe jako „nakažení vypravěčova jazyka jazykem postav“ (IDEM: 203-232).

(3) Vnitřní monolog ale někdy není vyprávěn: jakmile vypravěč „předá slovo“ postavám, vědomí je přímo citováno. Pojem **citovaný monolog** volí Dorrit Cohnová velmi obratně, neboť citovaným monologem nemusí být pouze promluva postavy realizovaná potichu (tedy tzv. „proud vědomí v první osobě“), ale také promluva vyslovená nahlas. To je případ samomluvy, který

<sup>93</sup> Balová Genettův pojem nulová fokalizace odmítá, protože podle ní není nefokalizované vyprávění možné.

<sup>94</sup> Jednou z výtek, kterou Genette aresuje Cohnové v *Nové rozpravě o vyprávění* je právě pořadí, ve kterém způsoby zobrazení vědomí probírá (GENETTE 1990:170-173).

jsme si již doložili v příkladech z Čapka-Choda a Pfliegera Moravského. Citovaný monolog odpovídá přímé řeči (ať už značené či neznačené), zmiňovali jsme Genettův termín záznam řeči, jenž se u teoretiků zaměřených na fikční mysl objevuje také ve variantě „přímé myšlení“ (*direct thought*; srov. PALMER 2004: 55).

Pro *první osobu*, kterou Cohnová pojednává zvlášť, je možné po jejím vzoru uvažovat tytéž techniky<sup>95</sup>: vypravěč buď vypravuje, co se odehrávalo v jeho vědomí, anebo toto vědomí formu vnitřního monologu přímo zaznamenává. Vnitřní monolog lze opět vyprávět nebo citovat. Z hlediska běžně užívaných promluvových typů se v případě vyprávění v první osobě v drtivé převaze případů uplatňuje *přímá řeč*, přesto je nepříjemné „zkondenzovat“ vyprávění mysli v první osobě do jediné formy promluvy. V tradičním **retrospektivním** vyprávění v první osobě, kdy vypravěč zprostředkovává fiktivnímu adresátovi minulé děje, totiž dochází k prohloubení distance mezi vypravěčem a vyprávěnou myslí, tudíž je vypravěč nadán podobnou (vše)vědoucností jako heterodiegetičtí vypravěči, neboť je mu minulost dobře známa, takže je schopen vyprávět i své nevědomí. Tím se toto vyprávění liší od **prezentních vnitřních monologů**, kde je vyprávění vedeno v přítomném čase a distance mezi vypravěčem a jeho vědomím je nulová. I tento vnitřní monolog má podobu (značené nebo neznačené) přímé řeči. Podle Cohnové se vnitřní monolog v první osobě radikálně liší od své obdoby v kontextu třetí osoby, jelikož v případě první osoby se už nejedná o narativní techniku, nýbrž přímo o žánr „konstituovaný v úplnosti tichým sebe-komunikováním fikční mysli“ (COHN 1978: 15).

\*

---

<sup>95</sup> Cohnová jim dává vysvětlující prefixy a hovoří o „sebe-naraci“ (*self-narration*), „sebe-vyprávěném“ (*self-narrated*) a „sebe-citovaném“ (*self-quoted*) monologu. Nechceme zde ale terminologii více komplikovat, mimo to jsou Cohnové návrhy obtížně přeložitelné do češtiny.

Ještě než se podrobněji zaměříme na jednotlivé zůsoby vyprávění vědomí, bude třeba uvažovat, jakým způsobem mohou poznatky učiněné v předchozím oddíle (model fikční komunikace) ovlivnit naše chápání tří základních technik, které jsme představili v terminologii Genetta a Cohnové, a s nimi spojených promluvových forem. Především je třeba si uvědomit, že odesilatelská i příjemcovská instance jsou dvouvrstvé: původcem promluvy je autor, příjemcem čtenář, ta samá komunikace má ale svou *intratextovou* dimenzi, na které probíhá výměna mezi „pravostrannými“ a „levostrannými“ účastníky komunikace, které představují fikční protějšky autora a čtenáře. Čtenář respektující princip kooperace (pravidla modelového čtení) se této „vložené“ komunikační situace účastní, je schopen ji *re-konstruovat*.

Zde se dostáváme ke klíčovému bodu argumentace, kterou hodláme zastávat a hájit. Jestliže Lubomír Doležel rozlišuje dva póly výstavby promluv v epickém díle (promluvové pásmo vypravěče a promluvové pásmo postav) a polopřímou řeč chápe jako formu přechodovou, jednoznačně odvozuje typy promluv od promlouvajících subjektů (mluví buď vypravěč, nebo postava, nebo vypravěč „mluví postavu“). Považujeme zde za klíčové zdůraznit, že zmíněné subjekty jsou pouze *zobrazené*, tj. nejde o „skutečné“ mluvčí. *Výstavbu textu* (na rovině *zobrazování*) zajišťuje *jediný a stále neměnný* subjekt, a to autor (srov. s kapitolou I.5). Intratextové subjekty (ať už jde o vypravěče nebo postavu) existují pouze fikčně, i ony jsou *vytvořeny fikční promluvou*.

Charakter promlouvajícího subjektu (ani míra zapojení jeho distinktivních rysů) není klíčem k pochopení užitých promluvových typů, podstatnou roli hraje podle našeho názoru v první řadě *funkce promluvy*. Autoři literárních fikcí usilují o to *vyvolat dojem*, že mluví vypravěč, že mluví postava nebo že vypravěč zachycuje vnitřní monolog postavy ve třetí osobě. Formou promluvy dokáží přizpůsobovat pásmo vypravěče pásmu postavy, na okamžik „nechat zaznít“ její autentický jazyk, zvýraznit vstup do jejího vnitřního světa. Nebo naopak zpochybnit autenticitu promluvy postavy tím, že

ji převyprávějí. Proto lze užívat různé *přechodové promluvy* na škále vypravěč – postava (tj. mísit distinktivní rysy obou pásem). Vždy záleží především na *efektu*, jehož chce autor u čtenáře docílit tím, že vyprávění konstruuje jako promluvu vypravěče či jako promluvu postavy.

V případě vyprávění vědomí záleží na tom, zda-li má čtenář akceptovat fakta, která o vnitřním životě postavy vyslovuje vypravěč (jenž je tu podavatelem, který za spolehlivost svých informací ručí; pochopitelně může být také nespolehlivý. Psycho-narativní vyprávění se obvykle odbývá v jazyce vypravěče, ale může být *konsonantní* nebo *disonantní*<sup>96</sup> vzhledem k hledisku postavy), nebo zda-li má *rozpoznat*, že mluví sama postava, která o stavech své mysli nahlas, potichu nebo dokonce v duchu informuje, uvažuje nebo tyto stavy jinak verbalizuje. V případě přechodových forem si lze představit různé strategie, k nimž je čtenář směřován: „dramatická“ polopřímá řeč např. vyvolává zdání autenticity, ale přítomnost vypravěčova hlediska může mít i zcela opačný efekt (promluva se stává spekulativní výpovědí vypravěče). Důvody užití konkrétní vypravěčské techniky jsou rozmanité. Jednoznačně se však přikláníme k *funkčnímu a pragmatickému pojetí* promluvových typů. Autor vyprávění používá různé způsoby podání řeči (vyprávění slov) se záměrem, aby čtenář a interpret *rozpoznal funkci* dané promluvy.

\*

Jednotlivé typy vyprávění mysli nyní pojednáme v samostatných kapitolách.

### 1.3. Psycho-narace

Podle Dorrit Cohnové se realistická literatura do časů Flauberta a Henryho Jamese spíše zobrazení vědomí vyhýbala a libovala si v obecných úvahách (namísto pohledu do vědomí konkrétní postavy vypravěči hloubají o

---

<sup>96</sup> Terminologie D. Cohnové. Vyjadřuje soulad a nesoulad mezi promluvou vypravěče a promluvou postavy. Viz dále.



ambicích mladých mužů či utrpení vdov za války), neboť myšlení si autorští vypravěči<sup>97</sup> často střežili jako svou výsadu (srov. IDEM: 22-26).

Cohnová se zaměřuje na období „psychologického realismu“, tedy na literaturu v období let 1850-1950, a to s jistými přesahy (IDEM: v). Její postup je pochopitelný, ve starší literatuře je reprezentace vědomí dosti jednotvárná – buď vypravěč *vypravuje „psýchu“ postavy*, anebo postavy vypovídají svoje myšlenky *nahlas jako v dramatu*. V české literatuře tento jev potvrzují mj. knížky lidového čtení a obrozenecká kratochvilná literatura. V úvodu k výboru z tohoto čtiva poznamenává Jaroslava Janáčková, že tyto příběhy z přelomu 18. a 19. stol. jsou „děj sám“, „...myšlení postav vypravěč téměř nedbal, nebrzdil zvědavost čtenářů...“ (JANÁČKOVÁ 1980:7). Když už na vyprávění myšlenek dojde (zkoumali jsme povídky Prokopa Šedivého a Antonína Josefa Zímy)<sup>98</sup>, vypravěč používá psycho-narace a samomluvy.

Zobrazování vnitřního života postav se v české literatuře 19. stol. vyhybá např. i Karel Hynek Mácha. Důvody „netransparentnosti“ fikčního vědomí jsou u něj naprosto zřejmé: postavy zůstávají tajemné, udržují čtenáře v napětí. Roland Barthes by v této souvislosti jistě hovořil o vlivu hermeneutického kódu, čtenářům se předkládá záhada, jejíž odtajnění se oddaluje.<sup>99</sup> V novele *Křivoklát* např. vyprávění odhaluje krutý příběh kata, levobočka Přemyslovců, až v samém závěru. Mysli postav v příběhu zůstávají nepřístupné a vyjevují se téměř výhradně v dramatických scénách (v přímé řeči a nepřímě, behaviorální evidencí). Pohled „dovnitř“ by totiž mohl vyzradit tajemství dříve, než je žádoucí. Podobně je vystavěn román *Cikáni*, v němž většinu postav rovněž provází tajemství, a proto nám nezbývá, než se dohadovat, co se v nich odehrává podle líčeného chování:

<sup>97</sup> Pro realistickou fikci je autorská vyprávěcí situace typická (a to v podobě objektivního i rétorického vyprávění).

<sup>98</sup> Konkrétně tato díla, Šedivého *Zazděnou slečnu aneb Podivné příhody Marie z Hohenturu* a povídku *Maran a Onyra*, dále Zímovu povídku *Karel Devienzo z Londonu a slečna Amálie florentýnská aneb Podivné jest člověka štěstí*; vše in KRAMERIUS 1980.

<sup>99</sup> Srov. BARTHES 2007: 36.

Cikán seděl hluboko zamyšlený zrovna před sebe nepohnutě hledě v šero noční; smutná vzdychání a nesnesitelná slova střídala se z jeho úst.

(MÁCHA 1928 [nap. 1835; 1857]: 37)

Zdrženlivost vypravěče není prolomena ani tehdy, když vypravěč dá najevo, že sám nitro postav zná, ale nehodlá jej zpřístupnit. Ihned po náznaku psycho-narace přepne opět do dialogických scén a nechá postavy promlouvat:

Starší se stavěl, jako by byl uvěřil, leč docela jiné myšlenky vystupovaly v jeho duchu.

„A proč ty jsi mě sem vedl?“ tázal se mladšího...

(IDEM: 49)

Jestliže Jan Mukařovský připisuje Máchovým prózám efekt filmovosti (srov. MUKAŘOVSKÝ 2001: 305-375), můžeme dodat, že jej posiluje i „utajování“ nitra postav. Přestože není naším záměrem sledovat zobrazování vědomí v literárně-historické perspektivě, povšimneme si s Lubomírem Doleželem, že narativní próza 19. stol. respektuje „klasický typ epické struktury“ (DOLEŽEL 1960: 29), tj. vypravěč usiluje o objektivitu, což znamená, že se jeho promluva ve třetí osobě převážně soustředí na objekt vyprávění. V narativních prózách Máchy, Tyla nebo Boženy Němcové vypravěči provádějí zobrazení mysli dominantně ve vypravěčské promluvě, tj. psycho-narací. Např. v Tylově *Dekretu kutnohorském* podobně jako u Máchy převažuje scéničnost, ale pronikání do myslí postav je zde častější. V ukázce máme před sebou čistý případ *souladné* (konsonantní) psycho-narace, kdy vypravěč zůstává zároveň fokalizátorem a jeho vyprávění nenese žádné náznaky subjektivizace:

Na mysli bylť již dávno ustanovil, co učiní; ale prvopůvodně mírný duch jeho jenom ještě prvního kroku se ostýchal. Překročiv ale první překážku, tj. zvítěziv nad vlastní touto, a sice jedinou slabostí, náležel pak mistr Jan k oněm vzácným, silným a vytrvalým duchům, jižto se na dráze nastoupené ničím odstrašiti, ničím z ní zraditi nedají.

(TYL 1951[1841]: 177)

V ukázce nás vypravěč provádí „duševním příbytkem“ postavy, kterou tím i charakterizuje. Psycho-narace zde plní svou nejzákladnější funkci: zprostředkovává dění v mysli. Vypravěčská promluva se nijak nezabarvuje hlediskem postavy (Jana Husa). To všem neznamená, že by vyprávění Tyla či Němcové byla vždy dokonale objektivní. Náznaky subjektivity či – řečeno s Cohnovou – *nesouladné* psycho-narace si doložme např. v krátkém úryvku z Němcové *Pohorské vesnice*:

Každé takové slovo bylo nůž do srdce Dorlina, a toho nikdo netušil. Jakž také mohla se zmínit o něm, když šly o něm takové řeči, když tak mluvila vlastní rodina, a jakže se mohla naň laskavě podívat?

(NĚMCOVÁ 1981 [1856]: 117)

Jestliže úvod ukázky (první věta) je typickou vypravěčskou psycho-narací, následující souvětí odráží subjektivní prožívání, takže v něm můžeme nalézat signály polopřímé řeči. Distance mezi vypravěčem a zobrazenou myslí se vytrácí, řetěz tázacích vět evokuje dívčino sebeoslovování. Kontext je ale málo obsáhlý a nedává nám jednoznačnou odpověď; není možné rozhodnout, zda-li tu nejde o zvolací věty vypravěče. Opět se vyjevuje, jak důležitou roli hraje schopnost rozpoznat funkci promluvy (mluví vypravěč, který evokuje situační kontext? Zabarvuje se jeho hlas hlasem hrdinky?). Vzhledem k celku románu je ale podobná ukázka ojedinělá, ve vyprávění myšlenek postav jednoznačně převažuje jasné rozpoznatelné zprostředkování vypravěčem.

#### 1.4. Vlastnosti psycho-narace a vyprávění nevědomí

Psycho-narace je technikou, která má řadu předností, jichž se ostatním způsobům zobrazení vědomí nedostává. Zatímco monologické techniky tím, že zachycují autentická slova, jež „procházejí“ myslí postavy, přibližují čas vyprávění času vyprávěnému<sup>100</sup>, psycho-narace není nijak limitována. Mysl fikční postavy lze zprostředkovat např. ve zrychleném („celý zbytek života vzpomínal na ten okamžik“) či zpomaleném tempu vyprávění („myslí mu ve zlomku vteřiny proběhl strach, obava, že neobstojí, že selže...“); také ji jde vyprávět iterativně („často mu přišla ta chvíle na mysl“) atd. apod. Příklad tzv. „durativního shrnutí“<sup>101</sup>, kdy se ve zrychleném tempu psycho-narace vypovídá, co se odehrávalo v mysli postavy v době pěti měsíců, vybíráme z Herrmannova románu *U snědeného krámu*:

A čím bližší byl den svaté Kateřiny, tím větší nedočkavost a netrpělivost zmáhala se Zemly. Tušilť, že v ten den se něco rozhodne, a přál si toho rozhodnutí, ať už dopadne jakkoliv. Neurčitý poměr jeho k rodině Šustrových trval již přes pět měsíců, a ač byl Zemla povahy tiché, trpné, nerozhodné, vyčkávající, znamenalo těch pět měsíců stále zmítání a nepokoj v nitru Martinově.

(HERRMANN 1965 [1890]: 197)

Psycho-narace je ale rovněž vhodná pro reprezentaci kolektivního vědomí, kterému Cohnová pozornost nevěnuje. Vypravěč má možnost vstoupit do většího počtu fokalizovaných fikčních myslí, čímž jen znásobuje „nemimetičnost“ této techniky. V úryvku z románu Karla Matěje Čapka-Choda

<sup>100</sup> Naratologie obvykle odlišuje čas příběhu (*trvání vyprávěných událostí*, jak se skutečně nebo domněle přihodily) a čas diskurzu („trvání“ *odvozené z rozsahu diskursivního zpracování*, které se posléze promítá do času čtení). Německá teorie vyprávění pro totéž používá Günterem Müllerem navržené termíny „čas vyprávěný“ (*erzählte Zeit*) a „čas vyprávění“ (*Erzählzeit*). Je ale třeba zdůraznit, že temporalita vyprávění představuje pojem spíše metaforický. Mluvíme-li o čase vyprávění, pak máme ve skutečnosti na mysli „délku textu“ (srov. MÜLLER 1947: 15), která je z hlediska časovosti měřitelná teprve v okamžiku čtení tohoto textu. Proto např. Gérard Genette mluví o „pseudo-čase“ (srov. GENETTE 1983: 34).

<sup>101</sup> D. Cohnová rozlišuje 3 druhy kondenzace: a) iterativní shrnutí (*často* o něm přemýšlela); b) durativní („trvající“; byla *dále* na pochybách); c) mutativní („proměnlivá“; sedávala a přemýšlela...fantazírovala...; COHN 1978: 35).

*Kašpar Lén mstitel* vševědoucí vypravěč zaznamenává individuální vědomí dvou účastníků soudního přelíčení zároveň. V ukázce z *Jiřího Šmatlána* Terézy Novákové jsou zase ve zkratce zprostředkovány myšlenky všech obyvatel ve vsi:

Toto vědomí, společné oběma, předsedovi i veřejnému žalobci, je tížilo tím více, že prozatím nebylo patrné, že by bylo ještě někým sdíleno.

(ČAPEK-CHOD 1972 [1908]: 136)

Lidé v Javorově pozorovali „mladého“ Šmatlána, jak hubne a jest zasmušilý. Někteří ho litovali více méně upřímně, jiní rameny nad ním krčili.

(NOVÁKOVÁ 1951 [1900]: 86)

Podle Dorrit Cohnové je výsadou psycho-narace možnost vyprávět neverbální stavy. Cohnová doslova říká: „jedna z největších předností, kterou má psycho-narace na rozdíl od ostatních způsobů vyjádření vědomí, spočívá v její nezávislosti na vyslovování slov (*self-articulation*)“ (COHN 1978: 46). Zdá se to být zřejmé: vnitřní monology odpovídají vnitřní řeči postav, avšak existují i emoce, pocity a stavy, které postava nevysloví, nedokáže nebo nestihne vyslovit, takže nevyslovené nebo nezaznamenané natrvalo zůstanou. Pro vševědoucí vypravěče psycho-narací tato omezení neplatí. Případ neverbálních stavů mysli ztvárňuje např. Karel Klostermann v ukázce z románu *Mlhy na blatech*. Vojta se loučí s milenkou a vypravěč přitom vstupuje do jeho vědomí a zaznamenává blažené, nicméně neverbalizované pocity, které chlapec prožívá v nitru:

Neviděl křižujících se po černém nebi modrých blesků, neslyšel burácení hromu, jen čistý blankyt nebe jeho nitra smál se naň a na uši mu zněla hudba slov, jež dívka k němu byla promluvila. Tu vytryskly slzy z jeho očí, oj, slzy bez hořkosti, a blaze mu bylo jako nikdy předtím.

(KLOSTERMANN 1993 [1909]: 299)

Vypravěči mohou vyprávět dokonce i nevědomí. V ukázce z románu Ignáta Herrmanna neosobní vypravěč vypravuje, co Martin Žemla vůbec netuší. Žemlovo nevědomí vzápětí přechází ve vypravěčovu reflexi o možném alternativním vývoji událostí.:

Nešťastný Žemla netušil, že by nejspíše byl zvítězil, kdyby se nad její řečí drsně zasmál, kdyby ji byl chopil za ty bílé lokty, za bílá ramena, kdyby ji bezohledně objal a smáčkł, celým jejím tělem zatřásl, snad do výše ji pozvedl a pak přes všechny protesty na klín si ji posadil a líbal a celoval, až by bez dechu cítila i pochopila, že tu nejen mluví a jedná manžel, ale že tu zápasí a vítězí síla, které se musí poddati.

(HERRMANN 1965 [1890]: 388-389)

Názor, že psycho-narace je jedinou technikou, která dokáže zobrazovat neverbální stavy a nevědomí, souzní s teorií fokalizace. Nevědomí dokáže zprostředkovat pouze nulově (Genette) či vnějškově (Balová) fokalizované vyprávění, v němž vypravěč ví více než postava ( $V > P$ ), naopak do nevědomí je zapovězen vstup vypravěčům užívajícím vnitřní fokalizaci ( $V = P$ ; vypravěč ví totéž, co postava; co postava neví, nemůže vědět ani vypravěč), resp. pochopitelně fokalizace vnější ( $V < P$ ; vypravěč „oka kamery“<sup>102</sup> nevidí vůbec do žádného vědomí a teprve ne do nevědomí).

Přestože je na straně Dorrit Cohnové i teorie fokalizace, dodejme, že existují případy, kdy lze ztvárnit nevědomí či neverbalizované stavy i jinak, např.:

„Čert vzal tu žábu; do toho, v čem je, nikdo ji nenutil...“ čacký se v něm ozvalo; druhou část své myšlenky, kteráž zněla: „Pravda, ale kdyby toho nebylo, ani Kryštof by nebyl

<sup>102</sup> Krásným příkladem tohoto vyprávění je Robbe-Grilletova *Žárlivost*. Vědomí postav je v románu nedostupné, jsme odkázáni pouze na behaviorální evidenci. Příběh žárlivého vypravěče jen tušíme za popisem vnějších dějů.

skočil do vody“ nedomyslí, neboť vtom: „Padla!“ ozval se na lešení, zrovna nad ním, vysoce protáhlý hlas.

(ČAPEK-CHOD 1972 [1908]: 41)

Nevyslovená myšlenka zde má podobu přímé řeči. Nejde tedy o psycho-naraci, nýbrž o citovaný monolog. Teorii Cohnové však ukázka vyvrátit nedokáže, neboť vypravěč pouze část narace Lénovy psýchy „zdramatizoval“ a převedl do přímé řeči. Bez kontextu, tj. vypravěčova vysvětlujícího komentáře, který je opět psycho-narativní, by byl úryvek nemyslitelný, resp. by se zcela změnil jeho smysl. Proto souhlasíme s argumentací teoretičky: psycho-narace je jedinou technikou, která dokáže vyprávět neverbalizované stavy a nevědomí. Proto by také jistě bylo chybou považovat psycho-naraci za překonanou či zastaralou, pro vyprávění „mlčenlivých“ stavů mysli a pro zprostředkování nevědomí zůstává unikátním způsobem, jak mysl zpřístupnit.

### 1.5. Vyprávěný monolog

Již bylo řečeno, že autoři tvořící do/ kolem poloviny 19.století (např. Mácha, Tyl nebo Němcová) pro zobrazení vědomí dominantně využívají psycho-naraci. Polopřímá řeč se objevuje zřídka a spíše v náznacích (srov. výše úryvek z *Pohorské vesnice*; s. 115). Literatura od konce šedesátých let 19. století hledá nové způsoby, jak ztvárnit nitro postav. Vypravěči důkladněji a dramatičtěji zachycují vnitřní život. Úryvky přesmykující k vyprávěným monologům jsou již delší, autorští vypravěči, kteří zobrazují fikční mysli, využívají častěji režim reflektorů a střídání fokalizace mezi vlastním hlediskem a vnitřní fokalizací postavy, jejíž hlas zabarvuje vyprávění. Takové dvojhlasí si demonstrováme na úryvku z *Kříže u potoka* Karoliny Světlé:

Zas sebou Štěpán škubnul. *Ba, pravdu měla, kdyby byla žena oň dbala, což by jí ho byla ponechala, což by mu nebyla aspoň doma vyčetla, že pro jinou ji zanedbal?* Odvrátil se

od Maříčky zhurta a zahloubil se do blízkého háje, hlavu máje plnou nejčernějších myšlenek. Vždyť to cítil, že mírnost její vlastně proň urážkou. I pomyslí si, co by on dělal, *kdyby byla žena jemu na očích pořád s jinými tancovala, po něm ani se neohlížejíc*, a přišel k témuž výsledku jako Maříčka: *nebyla by se snad zdráva z místa hnula. Ano, ano, takové to bylo, jak jeho spolužačka pravila: čeho nedbáme, o to se nebojíme, protože ho nechala celou noc klidně s vykřičenou holkou tančit, protože ho pouštěla předtím bez námitky do hospody, byla ráda když šel, když ho ani neviděla. Ovšem bylť on rolník, sprosták, a ona mohla či měla dostat, jak lidé tvrdili, někoho „od péra“. Proč si takového muže nevzala? Poněvadž věděla, že bude mít u Potockých na statku všeho dost a u úředníka v městě by nebyla mohla i se svým přínosem dělat velkou paní. Tak to bylo a ne jinak, lákalo ji jeho jmění a místo. Zpropadené milování; když ji viděl pod křížem stát, tak krásnou a mladou, tak bázlivě a nevinně naň pohlížející, již nevěděl, kde je a co se s ním děje. Přišlo mu to, jako když to naň hodí, ji jestli nedostane, že to bude jeho smrt, bez ní že tu na světě nebude. Odnesl si její věnec, ale nikoli aby si ho snad nad lůžko pověsil, nýbrž zastrčil si ho na ruku, líbaje ho tisíc a tisíckrát za den, a tak dlouho ho při sobě zvadlý nosil a líbal, až směl líbat ji. Nepomýšlel tenkrát na to, přeje-li i ona mu také, myslil, že ho musí mít ráda, že se to samo sebou rozumí, jak by mu bylo mohlo přijít na mysl, že tomu tak nebude? Vždyť ho měly všechny ostatní děvčata rády, kterou by byl chtěl, každá by si ho byla vzala s největší radostí – a právě u té, kterou on měl rád nade vše, kterou miloval jako blázen, již pojal za manželku, právě u té za nic neplatil, nestál jí – ani za hněv.*

(SVĚTLÁ 1974 [1868]: 163; kurzíva JK)

V úryvku zřetelně vyznačujeme pasáže vnitřního monologu, který vypravuje vypravěč polopřímou řečí. Události (Štěpán poodchází do háje) jsou zprostředkovány v promluvě vypravěče, který doplňuje vyprávěný vnitřní monolog Štěpána Potockého uvozujícím psycho-narativním komentářem („cítil“, „pomyšlil si“...). Po nejednoznačné řeči smíšené přichází ke slovu výraznější subjektivita a exprese („Ano, ano...), vyprávění přesmykuje do reflektorské polohy. Vypravěč se v tom okamžiku vytrácí a jeho přítomnost je zredukována na užití třetí osoby. Zároveň se zde vyjevuje *funkce vyprávěného vnitřního monologu*: vypravěč se již nesoustředí na vyprávění událostí, nýbrž na *prožitky postavy*, jde mu přímo o *iluzi autentického prožitku*. Ve světle



těchto slov se zdá, že vyprávění prostřednictvím své dramatickosti dosahuje efektu věrohodnosti („realismu“): prožívání neruší přítomnost vyprávěče; čtenář může mít dojem, že je postavě blíž, že je přímým svědkem niterného dění. Psycho-narace podobnou iluzi vybudovat nesvede: *jedinečnost prožitku* se rozplývá v promluvě vypravěče, který pro podání událostí vnitřního života většinou ani nepoužívá stylově odlišitelné prostředky.

Podívejme se ještě na jeden obdobný příklad, tentokrát jej vybíráme z románu *Paní fabrikantová* Gustava Pflegera-Moravského:

Pak mu napadlo, proč vlastně zakoupil sousední statek Lipovický. Chtěl být nablízku lázním S\*\*\*? Či závodu Šeborovu?... Ano, chtěl se státí sousedem toho statečného fabrikanta! Což kdyby na svém statku zařídil nějaký podobný závod? Což kdyby Šeborův závod rozšířil? Kdyby s ním vstoupil ve spolek a svým kapitálem zvýšil výrobu společného podniku? Měl by zároveň zaměstnání v tu dobu, kdy bude bydlet na statku Lipovickém. Major mu beztoho vytýká nečinnost... Tak alespoň uspokojí konečně svého přítele. Je svrchovaný čas, aby se něčeho vážného uchopil, zde se mu naskýtá ta nejlepší příležitost... Přijde na jiné myšlenky! To zahálčivé živobytí začíná se mu beztoho přičít... A pak... pak... setká se častěji s paní fabrikantovou, která celým svým zjevem tak blaze, utěšeně, lahodně působí na jeho rozčilenou mysl.

(PFLEGER-MORAVSKÝ 1930 [1867]: 82)

Úryvek z *Paní fabrikantové* je přímo ukázkovým vyprávěným monologem, zobrazuje vnitřní rozčilení hraběte Alberta Libenického, jež ústí ve formulaci cílů a plánů. Subjektivita je znázorněna přítomností osobních postojů, které se promítají do zvoleného výraziva (fabrikant je statečný, jeho žena působí „tak blaze, utěšeně, lahodně“), podobně jako v předchozím úryvku nechybí zvolací věty, zde jsou navíc v monologu znázorněny i řečové pauzy („pak...pak...“). Úryvek vyprávěného monologu usiluje o dramatickou nápodobu vnitřních mentálních pochodů, vypravěč jako zprostředkovatel dění v nitru postavy se zde vytrácí a s ním i psycho-narativní komentář. Ryanová by takový způsob vyprávění charakterizovala jako „imerzivní“ a hovořila by o

„splnutí autora a čtenáře s fikčně reálným tělem obyvatele textového světa“ (RYAN 2001: 132).

Věříme, že se nám podařilo doložit určitý obrat k modernějšímu a „dramatičtějšímu“ zobrazování vědomí, který v české narativní literatuře nastává přibližně od druhé poloviny šedesátých let 19. století a který je již zcela běžný pro pozdější realisty v poslední čtvrtině devatenáctého a na přelomu 20. století (např. Herrmann, Nováková, Klostermann, Stašek). Lubomír Doležel v knihách *O stylu moderní české prózy* (1960) a *Narativní způsoby v české literatuře* (1973) staví do protikladu „klasický“ a „moderní“ typ epické struktury. První „ideální“ typ dokládá na prózách Němcové (DOLEŽEL 1960: 29; IDEM 1991: 13-20) a v případové studii ve druhé knize také na Raisově *Kalibově zločinu* (IDEM 1991: 86-99), moderní typ ilustruje nejčastěji v dílech Čapka, Olbrachta a Pujmanové (IDEM 1960, 1991). Doleželovi pochopitelně jde především o demonstraci subjektivizace objektivní narace, a proto reduktivně ztotožňuje tláhnutí k objektivitě vyprávění s literaturou 19. století a moderní subjektivizaci s literaturou 20. století.<sup>103</sup> Zobrazení vědomí je ovšem doslova „kolébkou“ subjektivizace: objektivní vypravěči začínají již v 19. stol. využívat polopřímou řeč, vyprávěné monology, pro reprezentaci niterných stavů postav. Vytváří se narativní technika, která je v české literatuře 19. a 20. století patrně vůbec nejužívanější: kombinace autorského vyprávění a zmnoženého hlediska reflektorů.<sup>104</sup> V 19. století vypravěči zůstávají skrytí „za oponou“<sup>105</sup>, v režimu reflektorů sice vyprávění subjektivizují, ale dosud příliš nediferencují idiolekt jednotlivých postav. V literatuře 20. století se objevuje i výraznější autorský vypravěč a

<sup>103</sup> Proti zjednodušení argumentuje také Jiří Holý, když Doleželovi namítá, že ani Raisův *Kalibův zločin* není vyprávěním dokonale objektivním (HOLÝ 2005: 685-686). Podle Holého je „objektivní vyprávění „krajnost, která se může uplatnit jen výjimečně“ (IDEM: 686).

<sup>104</sup> V typologii hledisek N. Friedmana by šlo o tzv. „zmnoženou omezenou vševědoudnost“ (srov. FRIEDMAN 1967).

<sup>105</sup> Pojem skrytý vypravěč používá např. Chatman (srov. CHATMAN 2008), o vypravěči „za oponou“ mluví M. Kundera v „českém“ *Umění románu* (srov. KUNDERA 1960).

přesmykávání do reflektorského modu zřetelněji zohledňuje individuální idiolekt, včetně např. příslušnosti postav k sociálním vrstvám. Např. v ukázce z románu Jiřího Weila *Na střeše je Mendelssohn* vypravěč vypravuje vnitřní monolog esesáka Schulzeho Druhého:

...nejraději by ho hned venku zmlátil a potom již ležícího zastřelil služební pistolí, jak to prováděl v Polsku. Musí ho však přivést živého, když mu to nařídil Wancke, stejně zažil kvůli němu dost nepříjemností. Představený obce se vůbec nebál a mluvil s ním tak, jak se s ním ještě žádný žid neopovážil mluvit, ano, má asi mocnou ochranu. Stejně mu měl dát jednu po hubě, nějak na to v té kanceláři zapomněl, nebo se dal poplést sebevědomím nejvyššího žida.

(WEIL 1965 [1960]: 57)

Ideologické a frazeologické hledisko<sup>106</sup>, společenská příslušnost fokalizátora (esesák je přesvědčený antisemita a primitivní hrubián), jehož prostřednictvím vypravěč vede monolog, zabarvuje výpověď do expresivní podoby, v níž se odrážejí individuální rysy postavy. Idiolekt odlišuje tuto postavu od ostatních, resp. ji vřazuje do skupiny obdobných postav nacistů, esesáků a gestapáků, které se rekrutují z inteligenčně nižší společenské třídy a válka jim dala příležitost se naplno projevit.

\*

Subjektivizace v narativní literatuře 20. století posléze významně přesahuje rámec zobrazení vědomí, vyprávěné monology se výrazněji podílejí na samotné konstrukci vyprávění. Ale to už se dostáváme k jiné problematice, než je ta, která nás zde zajímá.

### 1.6. Citovaný monolog

Citovaný monolog představuje přímý a doslovný záznam myšlenek postavy. Tato technika završuje přechod od promluvy vypravěče k promluvě

<sup>106</sup> O frazeologickém hlediku pronikavě uvažuje B. Uspenskij (srov. USPENSKIJ 2008).

postavy na intratextové rovině: ústřední narativní hlas se odmlčuje a nechává promlouvat postavu, popř. klade za sebe promluvy různých postav (autor končí zobrazení jednoho ilokučního aktu a navazuje dalším zobrazeným ilokučním aktem). Z hlediska užitých promluvových typů se budeme neustále pohybovat v oblasti přímé řeči, ať už značené či neznačené. Protože však citovaný monolog obsahuje několik poměrně odlišných způsobů zobrazení vědomí, pojednáme techniky jednu po druhé samostatně.

#### II.1.6.1. Samomluva

Tato technika je vedle psycho-narace nejběžnější ve „starší“ epice, postava sama **nahlas**<sup>107</sup> promlouvá o tom, co prožívá v mysli. Podle Dorrit Cohnové se polopřímá řeč objevuje v 18. století<sup>108</sup>, vnitřní monolog ve stol. devatenáctém.<sup>109</sup> Samomluva se podobá dramatickému monologu, ve kterém postava promlouvá sama k sobě, hlasitě mluví, a to i proto, že nepředpokládá jiné publikum, anebo promlouvá „stranou“, aby dala zřetelně najevo, že zde není jiný adresát než sám mluvčí. Jelikož je samomluva proslovována nahlas, obvykle je graficky vyznačena (nejběžněji patrně uvozovkami):

„A přece chci, chci tak! Stůj upomínko, třeba černá a ohyzdná, ty jsi částí mého srdce, ty jsi částí mého života, chci tě vyčerpávat každý den, každé ráno, každý večer, když slyším ty úpěnlivé zvuky toho zvonku, jenž volá sta lidí k potu tváře, ku trapnému vydírání sil, ku krátkému, starostmi prorývanému odpočinku...“

Tak šeptala dáma dále, pak náhle se vzmuživši, otevřela oči.

(PFLEGER-MORAVSKÝ 1930 [1867]: 25)

<sup>107</sup> Seymour Chatman chápe samomluvu jako „stylizované splynutí řeči a myšlení“ (CHATMAN 2008: 189), přičemž klíčovým distinktivním rysem je pro něj přímá řeč. Podobně jako Cohnová (COHN 1978: 58-59) se přikláníme ke kritériu hlasitosti, neboť je tato technika evidentně velmi úzce spjata se efektem typickým pro drama. Ostatně samomluvy mohou být vyslechnuty a tím pádem se mohou odrazit v dalším ději (zaslechne-li v samomluvu jiná postava, může být např. vyzrazeno tajemství).

<sup>108</sup> COHN 1978: 62

<sup>109</sup> IDEM: 113

„Je krásná, je svůdná ta ženská,“ hovořil pro sebe, „ale začíná mi ta její koketérie býti nesnesitelnou.“

(IDEM: 27)

Všimněme si, že zvolené ukázky opět pocházejí z *Paní fabrikantové*. Berme spíš jako zajímavost – abychom netvrdili neověřitelné – že samomluvy v přímé řeči autor používá na začátku románu, v následujících třech čtvrtinách narativního textu již dominují vyprávěné monology. Oba milenci, paní fabrikantová a hrabě Libenický hovoří nahlas, Božena „šeptá“, Albert „hovoří pro sebe“. S podobnými ukázkami jsme se již přišli do styku v úvodu kapitoly (srov. s. 105) v úryvku z Herrmannova románu ztracených iluzí. Dodejme, že si samomluvy zachovávají dramatický efekt, takže se s nimi hojně setkáme mj. např. v próze Máchově (jejíž „filmovost“ jsme již zmiňovali).

#### 1.6.2. Citovaný vnitřní monolog v 1. osobě

Od samomluvy odlišme vnitřní monolog, který chápeme jako vnitřní, tj. **navenek neslyšitelnou** promluvu. Někdy může být těžké odlišit samomluvu od vnitřního monologu, narativ nám nemusí podat jednoznačnou informaci. Když např. v *Kalibově zločinu* Boučková přesvědčuje Karlina milence, aby zůstal v chalupě přes noc, netuší, že Vojta je pozoruje. A není zřejmé, zda-li netušený divák promlouvá v nitru či navenek:

„Komu to povídá – kdo tam je?“ a mráz ho sevřel.

(RAIS 1971 [1892]: 216)

Kalibova promluva není jednoznačná, táže se sám sebe nahlas, anebo v duchu? Pro Chatmana by byl tento problém irelevantní, neboť jako vnitřní monology chápe výhradně „neuvozené“ promluvy (tj. neznačenou přímou

řeč).<sup>110</sup> Dvojznačná je mimochodem i navazující psycho-narativní věta „mráz ho sevřel“, jež může být chápána také jako metaforické vyjádření bolestného údivu, nemilého překvapení. Protože je ale projev mysli – ať už jde o hlasitě vyslovenou samomluvu nebo o vnitřní monolog – zobrazen v promluvě postavy, iluze objektivitu není nabourána, i když pochopitelně cítíme přítomnost stylizace.

Obvykleji než značená přímá řeč se pro vnitřní monology uplatňuje přímá řeč neznačená (např. u Chatmana je dokonce důležitým kritériem). Nepřítomnost uvozovacích značek signalizuje, že nikdo nepromlouvá. Jakkoliv by se mohlo zdát, že jde o moderní narativní prostředek, kratší vnitřní monology v neznačené přímé řeči najdeme již v próze 19. století, ukázka pochází z Němcové novely *V zámku a podzámčí*:

Matce se to nelíbilo, ale co měla vrchnosti říci! – Neudělám to, myslila si, přijdu i já o službu, a pak bych těch pár zlatých, co jsem pro děvče nastrádala, aby měla lehčí výživu, sama utratila. Nech jde tedy; Pánbůh bude nad ní všude bdít, když se ho nespustí, - svolila tedy, a Klárka stala se panskou.

(NĚMCOVÁ 1981[1857]: 223-224)

Ve výše uvedené ukázce, která je vzhledem ke způsobům, jimiž Němcová zobrazuje vědomí postav, spíše neobvyklá, nalezneme všechny tři základní způsoby zobrazení vědomí. Vypravěč prostřednictvím psycho-narace informuje fiktivního adresáta a s ním také čtenáře, že matka cítila nelibost, druhá část souvětí je ale už vyprávěným monologem, což signalizuje zvolací věta. Poté se přechází do přímého vnitřního monologu, kdy postava promlouvá v první osobě, který je doplněn psycho-narativní uvozovací větou („myslila si“).

---

<sup>110</sup> CHATMAN 2008: 189-195

Lubomír Doležel by v této souvislosti hovořil o „stupňovitém zvratu“ mezi promluvovými předěly, tj. mezi promluvou vypravěče, polopřímou a neznačenou přímou řečí (DOLEŽEL 1960: 119) či o „gradovaném vnitřním monologu“ (IDEM: 165), což jsou jevy typické pro moderní vyprávěcí umění. Typickým rysem narativních technik 19. stol. je ovšem uvozovací věta, resp. vysvětlující „autorská glosa“.<sup>111</sup> Jestliže ve starší próze najdeme vnitřní monology zřídka, moderní narativní texty jsou v tomto směru bohatší. Příklon k subjektivizaci se stává neskrývaným, uvozovacích vět ubývá, promluvové předěly příliš nepociťujeme a vypravěč se vytrácí:

Chlapi zatím, co a jak, kdy vyrazit a odkud. Juraj pomalu upíjí a myslí na své starosti. Jen obočí zvedla a domů. Dobře, Polano; jednou třeba ty budeš chtít začít, a co, Juraji, to a co ono; a já zvednu obočí a půjdu do krčmy. Ať víš i ty, jak to chutná. Což mám prašivý rypák, což mi teče či mám hubu strašlivou jako žebravý Lásló? Ano, starý jsem a všude se mi zažralo uhlí, samý kloub jsem, nic jiného ze mne nezbylo; samý hřbet, jak jsem po čtyřech lezl v majně, samé pracky a samé koleno – kdybys věděla, v jakých škvírách jsem musel vytloukat uhlí! Ještě teď kašlu černé chrchle, Polano. Inu, není na mně mnoho, co by se ti mohlo líbit; ale dovedu robit, dušinko, a budeš vidět –

(ČAPEK 1965 [1933]: 47-48)

Úrývek z Čapkova *Hordubala* představuje typický vnitřní monolog v české literatuře. V kontextu narace ve třetí osobě přetrvává přítomnost autorských glos, úplná neuvozenost, kterou vyžaduje u vnitřního monologu anglosaská naratologie, je v našem prostředí raritou. Také Karel Čapek využívá uvozovacích vět. Než „přepne“ do vnitřního monologu v neznačené přímé řeči, vypravěč informuje o vnějších akcích i o tom, že vstupujeme do Hordubalova vědomí. Následuje ukázkový vnitřní monolog se všemi typickými znaky: vyprávění je vedeno v první osobě a v přítomném čase, frazeologické hledisko zdůrazňuje idiolekt, spontaneitu a konečně i jistou

---

<sup>111</sup> COHN 1978: 61.

vulgárnost. V těchto rysech se moderní vnitřní monolog odlišuje od svého předchůdce z 19. století, jenž – kromě toho, že byl neslyšně vyslovován ve vědomí – nebyl k rozeznání od samomluvy. Moderní vnitřní monolog je zdůrazněn stylovou odlišností, která má zvýraznit jedinečnost vnitřního života.

Spontaneita a asociativnost (blíží se tzv. proudu vědomí; viz dále) bývá ve vnitřním monologu občas zvýrazněna také graficky. V ukázce z románu *První písmena* (Milada Součková) je např. vypuštěna interpunkce:

Točím se okolo rohu očuchávám kamení nejraději bych zavyl na hudbu kterou v sobě slyším. Člověk ve mně trhá obojkem slibuji však že se vrátím tady je to přece nejhezčí.

(SOUČKOVÁ 1995: 79)

Úryvek z románu Součkové zároveň naplno vyjevuje vlastnosti fikční komunikace. Zobrazené řečové akty ve fikci nesvazují žádná pravidla standardního řečového jednání: své vědomí ve vnitřním monologu vypravuje pes. Čtenář má rozpoznat, že před sebou máme promluvu, jejíž *funkcí* je *efekt autentické výpovědi*, dojem *přesného záznamu vyslovených (či myšlených) slov*. Nezáleží na tom, že pes lidská slova vyslovit nedokáže (nemůže být vypovídajícím subjektem), v románu pes promlouvá, jeho promluva je *faktickou událostí*, výpovědí, která byla zaznamenána.

### 1.6.3. Monolog ve 2. osobě – mluvčí apostrofuje sebe sama

Vnitřní monolog v přímé řeči ale neužívá jen první osobu – poměrně často se s ním setkáme i ve variantě s druhou osobou. Takový vnitřní monolog bývá rétoricky rozvinutou sebe-apostrofovou postavy. Málokdy zůstává neuvozen, protože vypravěč obvykle ozřejmuje, co se děje ve fikční mysli. V Klostermannově románu *Mlhy na blatech* sedlák Potužák vyčítá sám sobě, jak se choval k druhovi:



A hlas se v něm ozval, ostrý, káravý hlas: přes vše, cos slyšel, neměls ho tak nelítostně potrestat, starého přítele celého života... A vše jak náleží uváženo, nespravedlivě jsi ho trestal a hněv ti špatně vedl ruku! Utekl jsi od stolu, na němž tě hostil tvůj druh, nenapravitelnou pohanu jsi uvalil na hlavu toho, jehož beztak osud těžkým údělem sklíčil. Rozběhne se pověst o tomto výjevu po vši obci, po všem kraji a způsobí mu ponížení nepomíjející... A přece Jakub je toliko ubožák. Kdo ví, jaké by byly tvoje děti, kdyby jejich matka byla podobna ženě, s níž nemilosrdný osud svedl tvého přítele?... Urazil, pobouřil tě vlastně jen Ferda; zda zasáhla ho rána, již jsi vedl?... Ba, nezasáhla! – Odejde odsud, setřese dojem, dojala-li ho vůbec tvoje slova, a vysměje se ti! Ublížil jsi jedině Jakubovi, poslední zbytek vážnosti, již by snad jeho děti přes všechno ještě byly k němu měly, jsi mu vzal, pokárav ho takto před nimi! Neměl-li ubožák síly do té chvíle, aby zkrotl jejich zpupnost, tvá řeč mu ji nedala...

(KLOSTERMANN 1993 [1909]: 102)

### 1.7. Vícehlasé vědomí – „dramatizace psycho-narace“

Vnitřní monolog postavy tedy lze vést v první i ve druhé osobě. V obou případech se přímo zaznamenává hlas, který neslyšně verbalizuje myšlenky ve vědomí postavy. Dokáže-li vnitřní hlas promlouvat jako „já“, ale také jako hlas toto já apostrofující (viz ukázka z *Mlh na blatech*), potom si dokážeme představit vícehlasí, které je k sobě navzájem v dialogickém poměru. Polyfonii hlasů ve vědomí jediné postavy zmítané neklidem najdeme např. u herce Jiřího Jesenia v Olbrachtově románu:

„Ne!“ praví si. „Nelze takto umírat. Nutno vše své dřív dát do pořádku.“

„K čemu to?“ volá na něho cizí hlas „Sáhni, vezmi, střel, bude konec!“

Hlas zní naléhavě a neznámá síla mocí táhne Jeseniovu dlaň ke hraně stolu.

Ale on mírně zavrtí hlavou, ruku odtahuje, ta se sune po desce a padá podél těla.

„Dlouho-li tedy hodláš ještě otálet?“ naléhá rozmrzelý hlas.

„Den a noc!“ odpovídá Jesenius.

„Proč tak dlouho?“ zní zlostným výsměchem. „Tvé věci jsou uspořádány přec za hodinu?!“

Klára! Snad se v posledním okamžiku vrátí Klára!

(OLBRACHT 1964 [1919]: 169)

Co tedy představuje ukázka? Dialogickou formu citovaného vnitřního monologu? Těžko. Aby šlo o citovaný monolog, museli bychom mít před sebou autentický záznam slov, která si postava „uvnitř“ skutečně říká. Jenže v našem úryvku hovoří herec Jesenius se smrtkou, která na něho dotírá. Určitě nemůže jít o vnitřní monolog, protože si těžko představíme (i při rozpolcenosti postavy v zobrazené situaci), že by postava sama se sebou v mysli sehrála podobnou scénku. Vypravěč měl možnost podat podobný výjev formou psycho-narace, vyprávět vnitřní svár. Avšak volil jinak, vyprávěné vědomí zdramatizoval, jde mnohem spíše o scénickou psycho-naraci než o citovaný monolog. Zde se nám prvně ukazuje úskalí, jemuž se hodláme podrobněji věnovat v příští kapitole: promluvové pásmo postavy, mimese, neznamená vždy nutně realistické zobrazení.

Dodejme, že dramatizace vědomí je běžná (setkali jsme se s ní již u dramatizovaného vyprávění nevědomí; jako dramatizaci bychom snad mohli označit i „psí vyprávění“ na s. 128) – opět je na čtenáři, aby konkrétní úryvek vyhodnotil, rozpoznal jeho funkčnost a podle toho jej interpretoval.

### 1.8. Proud vědomí

Tzv. „proud vědomí“ (anglicky *stream of consciousness*) je pojem, který pochází od Williama Jamese, psychologa a shodou okolností bratra spisovatele Henryho Jamese. Podle většiny teoretiků je vymezován jako zvláštní forma vnitřního monologu (avšak zdůrazňuje se častá a neoprávněná zaměnitelnost obou pojmů), přičemž klíčový je princip volných asociací (srov. CHATMAN 2008: 198-199). Podobně Robert Scholes a Robert Kellogg používají tento termín k označení „nelogických, negramatických, v zásadě asociativních schémat lidského myšlení“ (SCHOLES – KELLOGG 2002: 175). Někdy je ale

proud vědomí chápán jako jev výhradně psychologický a teoretikové adaptaci tohoto konceptu pro potřeby teorie vyprávění odmítají.

Pro identifikaci proudu vědomí se často vyžaduje přímá citace myšlení, což by znamenalo, že proud vědomí je možný pouze v první osobě. Přikláníme se ale k pojetí, které nepovažuje stylové a formální rysy za klíčové. Přestože vyprávěné monology nezapřou vypravěčský element (zřetelně se vyjevující v použití třetí osoby), i v této technice se setkáme s asociativností a záznamem těch složek vědomí, které zůstávají neverbalizovány (např. smyslové vjemy). Ostatně za průkopníka „proudu vědomí“ nebývá považován pouze Joyce, ale např. také Woolfová, která využívá častěji vyprávěné monology.

V české literatuře je typický proud vědomí vzácností; rozsáhlejší pasáže citované v první osobě nám nejsou známy, setkáme se spíše s jeho průniky v dynamických technikách, kde se střídají vnitřní citované a vyprávěné monology. Posuďme např. ukázkou z románu Marie Pujmanové:

Růžena cítila žabákovo břicho; supěl při tanci. Byl by chtěl na ni shlížet velitelskými pohledy, nemohl, jak, byl mnohem menší jí, vodila si ho. Měl prádlo ještě lepší, než *Karel, Karel, Karel, vázanku z rokoka, ručně pracované polobotky od Brandejse, všechno tip-top, voňavky málo, dobrou, těžkou, umělou, to bude Kingdome, 120 Kč gram, co je mu to platné* (...). ...ubohá paní, jen se na mě dívej, ty mořská obludo, těma nahatýma očima, jako abych tě vysvobodila.

(PUJMANOVÁ 1937: 337-338; kurzíva JK)<sup>112</sup>

Ukázka začíná vyprávěním, které pomalu přechází do smíšené řeči, resp. zohledňuje stále výrazněji hledisko postavy. Třetí věta ještě minulým časem signalizuje vypravěče, ale pasáž označená kurzívou jednoznačně „přepojuje“ do asociativního proudu myšlenek. Pokus o záznam okamžitých myšlenek („Karel, Karel, Karel...“) doznívá ve výčtu vjemů (části dědkova

<sup>112</sup> Tutéž ukázkou vybírá Doležel (srov. DOLEŽEL 1960: 166-167), když dokládá „maximální dramatickosti duševního dění“ (IDEM: 167).

vystrojení) a opět přechází v citovaný vnitřní monolog, tj. autentické vnitřní promluvy, které procházejí Růženiným vědomím.

Typický proud vědomí si ukážeme ještě na příkladu ze Součkové experimentální prózy *První písmena*. Ukázka je proudem vědomí v kontextu vyprávěného monologu.

#### KLUziŠTĚ

se třepetá na látkové pásce výstavního stánku a k obveselení aby se každý zastavil a koupil jezdí v U cyklista; lidi se shromáždili a cyklista jezdí v nebezpečně příkré vnitřní straně ú, sjede dolů do ú pak ho to prudce vyhodí až nahoru, na prsou a na čepici KLU, KLUB cyklistů, bílé šaty a modrá písmena. Jenže ona nemůže čekat až a jak cyklista zastaví obrátí sleze.

(SOUČKOVÁ 1995: 62)

Dodejme, že proud vědomí zde zdůrazňují i grafické prostředky: úryvky mj. porušují interpunkční pravidla, pauzy na konci syntaktických celků by při čtení mohly rušit efekt „proudění“. V první ukázce je zřejmé, že postava-fokalizátor přečetla na uhánějícím cyklistovi nejprve první tři písmena „KLU“, teprve napodruhé se jí podařilo zachytit nápis celý („KLUB“), přičemž z velkého bé vidí pouze spodní „bříško“.

### 1.9. První osoba: retrospektivní techniky

Jak jsme naznačili již výše, Dorrit Cohnová doporučuje uvažovat zvlášť vyprávění vědomí v kontextu narace ve třetí a v první osobě. Přestože jiní (mj. Genette) považují diferenci za nepodstatnou, po vzoru autorky *Transparent Minds* věnujeme první osobě zvláštní kapitoly.

Domnívám se, že ke klíčovému závěru Cohnová dospěla, když si povšimla, že v nejtradičnějším vyprávění, které je **retrospektivní** (události se musely nejprve přihodit, aby mohly být později vyprávěny), se odstup mezi vyprávěním a vyprávěnou myslí podobá kontextu vševědoucí narace ve třetí

osobě: „Způsob a míra distance mezi subjektem a objektem, mezi vyprávějícím a prožívajícím já, tady také určuje celou škálu možných stylů a technik analogických k těm, které jsem definovala v kapitole o psycho-naraci v románech ve třetí osobě“ (COHN 1978: 143). Jinak řečeno, vypravěč uplatňuje techniku *vyprávění vlastního já* (*self-narration*), přičemž je vzhledem k minulosti (vše)vědoucí, takže může – podobně jako v psycho-naraci – klidně vyprávět nejen minulé vědomí, ale i nevědomí. Zmíněný odstup i tato schopnost jsou zřejmé v ukázce z Havlíčkova románu *Neviditelný*:

Jak vidno, prateta mluvila k Soni, vypravování bylo však uchystáno pro mne. (...). *Tenkrát jsem ještě nevěděl*, jak nesmírně mnou opovrhovala pro můj nízký původ.

(HAVLÍČEK 1979 [1937]: 126; kurzíva JK)

Zvolený příklad by Cohnová označila za „nesouladnou“ naraci vlastní „psýchy“, protože se vypravěč nikterak nesnaží umenšit distanci mezi vyprávěním a vyprávěnou myslí: mezi nyní a „tenkrát“ leží časová propast. Vypravěči 19. století, u nichž ale jednoznačně převažuje vyprávění ve třetí osobě, v kontextu první osoby dominantně využívají vyprávění vlastního já z odstupu. Moderní vyprávění ve 20. stol. již usiluje o větší „živost“ vyprávění, když se pokouší vystupňovat napětí a vybídnout čtenáře k „zanoření se“ *do ted' a tady* příběhu. Vypravěči k tomuto účelu používají různé narativní prostředky: jednak často přesmykují do přítomného času (historického přítomného), jednak přímo *citují vlastní monology* (terminologie Cohnové používá název *self-quoted monologue*), popř. tyto monology *vyprávějí* (*self-narrated monologue*). Povšimněme si ukázky. V románu *Černé světlo* Václava Řezáče vypravěč začíná narací vlastního já („Div jsem nevykřikl“), vzápětí užitý přezens vyvolává efekt probíhajícího děje, přičemž kurzívou vyznačenou větu bychom mohli označit za vyprávěný monolog (byť není odlišitelný od vypravěčské glosy):

Div jsem nevykřikl, vida, jak se klika pohybuje. *Patřila také ještě mému snu?* Dveře se otevřely...

(ŘEZÁČ 1958 [1940]: 159; kurzíva JK)

Vyprávění vědomí v první osobě se od vyprávění vědomí ve třetí osobě liší především tím, že v kontextu třetí osoby rozlišujeme mezi myslí zprostředkovanou vypravěčem (psycho-narace, vyprávěné monology) a myslí zprostředkovanou postavou (citovaný monolog, samomluva). První osoba sice v podstatě užívá tytéž techniky, ale ty jsou všechny součástí jediného diskurzu, promluvy primárního vypravěče-hrdiny. Proto se nám může jevit obtížnější rozlišování mezi jednotlivými technikami, pocíťování promluvových předělů je také značně ztížené. Na příkladě záznamu vědomí z téhož Řezáčova románu si ukažme, jak plynulý, ba nezřetelný je přechod od vyprávění vlastního já k citovanému monologu:

Dávám si dobrý pozor, abych četl tak, jako bych měl dopis v rukou poprvé, vím, že strýc na mně visí očima, byť ze zcela jiného důvodu, než aby mě chytil a usvědčil ze lži. Úžasný pocit mě ovládá, kdybych mohl, poplácal bych konejšivě své srdce, jako vozka uklidňuje svého koně pleskáním na šíji. Ten výraz jsem ti vepsal do tváře, milý strýčinku, já. Ach, figurky, hýbejte se a melte se, držím vaše drátky, rozdal jsem vám role a čekám s napětím, co budete deklamovat.

(IDEM: 101)

Ukázka jednoznačně ukazuje, jak se vyprávěné vědomí rozplývá v proudu narace. Ve sledovaném úryvku ani nedovedeme posoudit, zdali jde o přechod od souladného vyprávění vlastního já k citovanému monologu, anebo o souvislý citovaný monolog. Vyprávění v první osobě je sice zcela ideální pro záznam duševního života (sama postava vypravuje své myšlenky, pocity, stavy), avšak vše („vnitřní“ děje stejně jako vyprávění „vnějších“ událostí) je integrální součástí jedině promluvy. Doležel se dokonce domnívá, že „vnitřní

monology (pouze vypravěčovy vnitřní monology lze očekávat v ich-formě) jsou textově nerozlišitelné od vyprávění“ (DOLEŽEL 1993: 50).

S vyznačením promluivového pásma uvozovkami se setkáme pouze zřídka, může označovat monology vyslovené nahlas – ukázku z Hostovského *Domu bez pána* bychom mohli vyhodnotit nejprve jako vyprávění vlastní psýchy (1), následuje vnitřní monolog s apostrofou sama sebe (2), komentář k vlastnímu chování (3) a konečně rozčilená samomluva vyznačená přímou řečí (4):

Ještě se mi nepříhodilo, abych stál sám před sebou v rozpacích (1). Braň se, je prý tě škoda, zaplakal bys nad sebou, braň se a nekoktej (2)! Opravdu jsem se zakoktával ve svém vzteklém monologu (3): „Proč se o mne cizí chlap stará? Blbec! Ještě dobře, že kašlu na všechny pomluvy (4)!“

(HOSTOVSKÝ 1937: 42-43)

I tentokrát jsou promluivové úseky v těsném sepětí s vyprávěnými událostmi, mentální události ostatně samy jsou vyprávěným dějem (pro psychologickou prózu se dokonce stávají zásadním tématem).

V každém případě se režim první osoby ve vyprávění vědomí vyznačuje vzhledem ke třetí osobě podobnostmi i zvláštnostmi: jak bylo řečeno, retrospektivní vyprávění umožňuje rozmanitost týchž technik. S moderním vyprávěním je zřejmá i zde větší dynamika a zřetelná subjektivizace (která se v kontextu první osoby projevuje zejm. snahou po odstranění distance mezi vyprávěním a vyprávěnou myslí). Zvláštnost první osoby pak logicky vyplývá z omezeného hlediska, vnitřní fokalizace, která vypravěčům neumožňuje nahlížet do myslí ostatních postav. I zde ovšem najdeme výjimky (*Bílá velryba*, *Běsi*), v nichž osobní vypravěči pronikají do mysli jiných postav. V takovém případě nastává situace, kterou jsme pojednali v kap. 5.5, narativní funkce operuje nezávisle na fiktivní postavě vypravěče.

### 1.10. Vědomí v přítomném čase: autonomní monolog

Dorrit Cohnová odlišuje pro vyprávění vědomí v první osobě tzv. autonomní monolog. Ten se liší od citovaného vnitřního monologu ve třetí osobě, který je způsobem zprostředkování mysli; autonomní monolog je přímo **narativním žánrem**, neboť navenek nevyslovená řeč plně zastává narativní funkci a zároveň konstruuje fikční realitu. Poznávacími znaky autonomního monologu jsou nepřítomnost třetí osoby, nulová distance vyprávění a příběhu, reflektorský režim (vyprávění je „nezapsatelné“, mimetická iluze vylučuje „přepis“ myšlenek, staví na přímém zprostředkování či „účasti čtenáře v mysli“), nepřítomnost adresáta (tím je sám mluvčí), často se objevuje výrazný idiolekt a pochopitelná je vnitřní fokalizace.

Jestliže Cohnová nachází prototyp autonomního monologu v proslulé „Penelopě“, tj. monologu Molly v *Odyseovi*, předem upozorňujeme, že jsme srovnatelné případy v české narativní literatuře 19. a 20. stol. neobjevili. Abychom se alespoň přiblížili uvažované technice, zmíníme dva texty, které bychom k autonomnímu monologu mohli přiřadit, Weinerovu povídku *Kostajník* a Součkové *První písmena*.

Weinerovu povídku sice charakterizuje jediná vyprávěcí situace, avšak narace je přesto velmi dynamická. První část povídky je vyprávěna v přítomtu:

Ležíme a sušíme se. Kde jsme? Na Cipu – a je to hluboký neznámý les. Kam? Tam, dopředu. Co jest tam? – Nevíme, ale odnášejí mimo nás raněné. A kdy? – Až bude čas. – Zahvízdne kulka, tu a tam, a dopadne mezi vlhké listy, zašustí jako chroust. Víím, že kulka, kterou je slyšet, neubližuje. Jaký to neocenitelný poznatek k metodě měření času –

(WEINER 1964 [1917]: 76-77)

Neřekl bych, že prezens je zde historický (jako byl výše u Řezáče), tj. že jde pouze o stylistický prostředek, jak „oživit“ vyprávění. Vypravěč usiluje o autenticitu, vypravuje, „co se zároveň děje“, přestože (z našeho úryvku to zřejmé není) pocítujeme zrychlené tempo vyprávění, které bychom v



autonomním monologu nacházet neměli („shrnutí“ charakterizuje formol války). Ale přesto se k autonomnímu vnitřnímu monologu přikláním: v úseku schází signály komunikační situace, fiktivní adresát je nevyjádřený a těžko představitelný (komu jinému než sobě by postava tento „příběh“ vyprávěla?). V pasáži, která následuje po vyličení válečného chaosu, se vyprávění stává „monologem paměti“<sup>113</sup>, který přivolává vzpomínku. Přestože následuje tradiční vyprávění v *préteritu*, v závěru se dynamika vyprávění opět vrací k monologu paměti (výstřel silně evokuje další vzpomínku) a k vyprávění v přítomném čase.

- Myslím, že ano, ano, vzpomínám si, že jsem byl velice šťasten. – V ateliéru? Jakže to tehdy bylo v ateliéru Brodziňského? Upozorňuji vás, že se v té věci později strašně klepařilo. Pravda je tato: zůstali jsme toho večera nakonec jen čtyři: Milena, Ivo, Brodziński a já. Ivo seděl za zástěnou u klavíru a preludoval. My tři byli v ateliéru a rozmlouvali jsme. Říkám vám to všechno docela poctivě. Potom Brodziński vyšel. My s Milenou neměli náhodou co mluvit. Pravda je, že jsem položil svou ruku na její. Možná, že jsem se na ni podíval poněkud zvláštně; vzpomněl jsem si na mnichovské doby; a elegická nálada se mne zmocnila. Nebylo zde nic připravováno. Říkám znovu, že nebylo.

(IDEM: 93)

Na první pohled se zdá, že vypravěč podává minulé děje publiku, jenže ve skutečnosti je ve válečné vřavě. Přestože je obklopen druhy, monolog se k vyprávěné situaci vůbec nevztahuje. Monolog paměti „přehrává“ ve vědomí vypravěče minulé dialogy, nejspíš vypravěčovu obhajobu. Není možné, aby spolubojovníci na frontě znali minulost hrdiny, aby se na ni vyptávali pod palbou. Efekt Weinerova vyprávění využívá kontrast mezi tím, co se bezprostředně děje v hrdinově okolí, a tím, co se odehrává v jeho nitru, k čemu se vrací ve vnitřním monologu.

<sup>113</sup> Dorrit Cohnová věnuje monologu paměti (*memory monologue*) samostatnou kapitulu; charakterizuje jej jako „variantu autonomního monologu, v němž je vyprávění trvale nasměrováno do minulosti“ (COHN 1978: 247).

\*

Součkové prózu *První písmena* jsme již zmiňovali několikrát. O této experimentální a nesyžetové próze je těžké uvažovat jako o běžném narativu, protože i vyprávěcí situace zde podléhá transformacím. Přesto se zdá, že vypravěč(ka) odkazuje sama k sobě v první osobě (jednotného i množného čísla), ve vzpomínkách se stává holčičkou a její vnitřní monology nejsou citované, nýbrž vyprávěné. Pokud bychom chápali rámec vyprávění jako narativ v první osobě, pak bychom mohli považovat celý narativ za autonomní monolog, který navíc usiluje o to zachytit proud vědomí.

### 1.11. Závěry

Literární fikce běžně zobrazují vědomí. Reprezentace mysli čtenářům signalizuje fikčnost komunikace: prostřednictvím „přístupnosti“ vědomí si uvědomujeme, že řečová aktivita nemá „zdroj“ pouze ve fikčním vypravěči, ale že ve skutečnosti vypovídá někdo jiný, autor fikčního díla. Situace je stejná, i když je vypravěč ve fikci nevyjádřený, „skrytý“: dochází nám, že řečový akt nekomunikuje fakty (protože fakty o cizí mysli komunikovat nelze), nýbrž že komunikování faktu jen zobrazuje, provádí fikčně. Protože ale fikce mají imerzivní kvality, zobrazování vědomí nás neruší – ostatně máme čtení fikce zažité natolik, že nás něco podobného nepřekvapí, jako nás např. ve filmu nepřekvapí zpomalený záběr, jež rovněž nevnímáme rušivě. Realistické iluzi fikční mysli věnujeme následující kapitulu.

Reprezentace vědomí se provádí prostřednictvím technik, které se používají k zobrazení řeči. Připusťme toto stanovisko, které propaguje Genette, ale mějme na zřeteli, že vyprávěné vědomí redukuje na vnitřní řeč. V příští kapitole si doložíme, že existují i mentální stavy, jež těmito technikami vyprávět nelze. Protože ale fikce znají vypravěče nadané „telepatií“, zmíněné

techniky svedou vyprávět i neverbální stavy a nevědomí. Jednotlivé způsoby reprezentace vědomí zachycujeme v tabulce<sup>114</sup>:

TŘETÍ OS.	PSYCHO-NARACE	<p>Vypravěč zobrazuje, co se děje ve vědomí či nevědomí postavy, protože má schopnost „telepatie“, resp. je „vševědoucí“.</p> <p>➤ Martin Žemla byl šťastný. Pomyslí si, že se brzy ožení.</p>
	VYPRÁVĚNÝ MONOLOG	<p>Vypravěč zobrazuje fikční mysl, promluva je vedena v autentickém jazyce postavy (jejím idiolektem); uplatňuje se polopřímá řeč.</p> <p>➤ Ach, jak je šťastný! Brzy bude ženat!</p>
	CITOVANÝ MONOLOG	<p>Své myšlenky nahlas (samomluva) či potichu (citovaný vnitřní monolog) vyslovuje ve značené či neznačené přímé řeči sama postava.</p> <p>➤ „Ach, jak jsem šťastný, budu ženat“, pomyslí si Martin Žemla.</p>
PRVNÍ OS.	RETROSPEKTIVNÍ TECHNIKY	<p>Vypravěč vypravuje vědomí z odstupu, takže se uplatňují všechny známé techniky: narace vlastní psychy; citování, popř. i vyprávění vlastních monologů.</p> <p>➤ Tenkrát jsem si myslel, že když se ožením, budu šťasten. Tenkrát jsem si myslel: „Ožením se a budu šťasten.“ (vyprávěná varianta by zde nebyla odlišitelná od cit. monologu).</p>
	AUTONOMNÍ MONOLOG	<p>Zprostředkování přítomného plynutí myšlenek (jako výhradní narativní strategie díla).</p> <p>➤ Ožením se. Už brzo. Jsem šťastný.</p>

<sup>114</sup> Inspirujeme se přehledným schématem, v němž Cohnové model adaptuje Wallace Martin (srov. MARTIN 1986: 140).

Zjednodušeně řečeno, v kontextu vyprávění ve 3.os. má autor fikce možnost zobrazovat vědomí v promluvě vypravěče nebo v promluvě postavy, popř. jako vypravěčův záznam myšlenek postavy. Užívá při tom náležité formy promluv, jejichž funkcí je vyvolat dojem, že někdo mluví, myslí, resp. že někdo vnitřní řeč či myšlení zaznamenává. V 1. os. lze vědomí zobrazit retrospektivně, časová distance umožňuje využít všechny možné techniky, neboť postava je zároveň vypravěčem. Vyprávění vědomí v 1. osobě se rozpouští v proudu narace: ne vždy jsou vnitřní monology v rámci vyprávění rozlišitelné. Samostatným narativním žánrem je autonomní monolog, v němž se skrze přítomnou mysl postavy výhradně zprostředkovává příběh.

Abychom nevytvořili mylný dojem, že romány využívají vždy té či oné techniky, dodáváme, že zcela běžné (a to zvláště v moderní literatuře) je dynamické zobrazování, kdy techniky sebou navzájem prostupují. Nejčastější jsou „kombinace“ s psycho-narací, která tím pádem „dovysvětluje“ vyrávené i citované vnitřní monology. V ukázce z *Podivného přátelství herce Jesenia* např. najdeme všechny způsoby zobrazení mysli:

Co budeme dělat my? (1) Byla to otázka nová (...). Zachvěla jím, jak zarazil krok a zastavil se (2). Jen domů! Domů! Jen tam jest odpověď (3)! A rozběhl se jakoby již vstříc rozřešení (4). Ale ujasnil si, že nelze leč čekat celé hodiny až do odjezdu ranního vlaku (5). Vzpomíná si, že uprostřed délky prázdné ulice, na kraji chodníku střetl se s člověkem stejně bledým, jako byl asi on sám, a s hlavou stejně schýlenou na prsa... (6)

(OLBRACHT 1964 [1919]: 127-128)

První věta v ukázce je *doslovnou* citací myšlenky, citovaný monolog. Pasáž označená dvojkou je narací hrdinovy psýchy, zároveň ale vyprávěním příběhu, událostí, která má jednak akční, jednak mentální rozměr. Třetí část charakterizujeme jako citovaný monolog; čtvrtá část zobrazuje událost v příběhu, jednání postavy (o neoddělitelnosti myšlení a jednání budeme hovořit v příští kapitole). Pasáž číslo 5 je znovu psycho-narativní, v šestkou

označené pasáži se psycho-narace subjektivizuje, přibližuje se vyprávěnému monologu. Dynamika zprostředkování je shodná v režimu vyprávění ve třetí i v první osobě. Posuďme na závěr ukázkou z Havlíčkova *Neviditelného*: z vyprávění vlastního já (a) se plynule přechází v citaci autentického monologu (b).

Měl jsem však už vztek (a). To přestává všechno, opravdu! Jaká nesmyslná paličatost, jaká neodůvodněná žárlivost! Začínáme to pěkně, jen co je pravda! (b)

(HAVLÍČEK 1979 [1937]: 116)

\*

Nechceme se zde příliš pouštět do závěrů o vyprávění vědomí z hlediska diachronního aspektu. Přesto shrňme alespoň základní zjištění, která mohou být využita pro důkladnější výzkum české literatury. V kontextu vyprávění ve třetí osobě ve starší literatuře (18. stol.; ½ 19.stol.) dominuje psycho-narace. Pokud se autoři uchylují k dramatickým technikám, postavy promlouvají v hlasitých samomluvách, které připomínají monolog na divadle.

Vnitřní monology se objevují nejprve ve vyprávěné podobě, jestliže v 19. století u Máchy, Tyla nebo Němcové nalezneme vyprávěné monology spíše sporadicky, od konce šedesátých let (Světlá, Pfleger-Moravský) na ně narazíme častěji a v rozsáhlejších textových úsecích. Pro realisty v poslední čtvrtině 19. století je již vyprávěný monolog rutinním prostředkem k zobrazení vědomí (např. Herrmann, Nováková, Klostermann); polopřímá řeč se ale ve vyprávění uplatňuje i mimo zobrazení mysli, její užití proniká přímo „do srdce“ narativní situace a stále zřetelněji subjektivizuje vyprávění. Citovaný vnitřní monolog se objevuje kolem přelomu století (častěji v přímé řeči), výraznější roli ale hraje teprve v meziválečném období, kdy bývá veden již v neznačené přímé řeči (Čapkové, Olbracht, Pujmanová, ad.). V české

literatuře se ale neobjevuje samostatně, spíše se střídá s psycho-narací, jež poskytuje monologickým pasážím vysvětlující komentář.

Ve vyprávění v první osobě je vývoj obdobný, naraci vlastního já v minulosti v meziválečné literatuře doplňují rozsáhlejší vnitřní monology, přímé citace myšlenek, které umenšují distanci mezi vyprávěním a vyprávěnou myslí (např. Havlíček, Hostovský, Řezáč). Autonomní vnitřní monology se ale objevují zřídka (např. Weinerova povídka *Kostajnik*), a to ještě v podobě, která se vzdaluje joyceovskému „prototypu“. Totéž platí pro techniku proudu vědomí, která podle našeho názoru nemusí být nutně vedena v citovaném monologu. Asociativní proud myšlenek je vyprávěn v kratších úsecích, spíše „pableskuje“ ve vnitřních monolozích, výrazněji jej diagnostikujeme jen zřídka (Součková: *První písmena*).

## 2. REALISMUS ZOBRAZENÝCH MYSLÍ

V této kapitole budeme sledovat jednoduchý cíl: pokusíme se objasnit, jak je možné, že techniky sloužící k vyprávění myšlenek vnímáme jako realistické. Naším záměrem zde je rovněž doložit, že realismus ve vyprávění vědomí ovládají dva ne zcela souladné jevy: 1) realismus, jak jej ustanovila tradice teorie vyprávění; 2) realismus ve smyslu věrohodnosti zobrazení myšlenek. Snad se nám podaří doložit jistý nesoulad mezi oběma koncepty.

### 2.1. Realismus v tradici teorie vyprávění

V předchozí kapitole jsme si povšimli, že škála zobrazovacích možností vzhledem k reprezentaci vědomí se příliš neliší od škály běžných narativních způsobů, resp. odpovídá způsobům zobrazení řeči.

Dále jsme si všimli, že techniky zobrazení vědomí lze na rovině fikčních mluvčích jednoduše objasnit posunem od pólu vypravěčské promluvy k promluvě postavy (stejně jako základní promluvové formy): psycho-narace odpovídá promluvě vypravěče, pokud je nesouladná, zohledňuje hledisko postavy. Jakmile hledisko postavy převáží a vypravěč se omezuje na zachování třetí osoby, jde o vyprávěný monolog. Pokud je využita k zprostředkování první osoba, vědomí se v monologu přímo cituje.

Póly promluvy vypravěče a promluvy postavy můžeme také formulovat v tradiční naratologické opozici: mluví-li vypravěč, jedná se o *diegesi*, postavy promlouvají *mimeticky*. Vrátime-li se na samý počátek dichotomie *diegesis* – *mimesis*, nezbyvá než připomenout notoricky známé Platónovo vymezení: Filozof chápe *diegesi* jako vyprávění, kdy „mluví sám básník a nijak se nesnaží navodit takovou představu, že by byl mluvčím někdo jiný než on sám“; jindy ale – a to je případ *mimese* – básník promlouvá „jako by byl Chrysem (Platón uvádí příklad z *Íliady*), a pokouší se co nejvíc vyvolat zdání, že zde nemluví Homér, ale že mluvčím je starý kněz“ (PLATÓN 1996: 339).

Aristoteles pod pojmem mimese rozumí obecnou nápodobu, jejímž prostřednictvím také objasňuje podstatu zobrazivých umění, na nižší úrovni ale Platónovu dichotomii zachovává. Co je podstatné: kritériem hodnotného umění je pro něj právě stupeň mimese, proto chválí Homéra, že rozpoznal sílu zobrazení promluv postav: „Básník sám má totiž hovořit co nejméně; neboť na takových místech není zobrazitelem“ (ARISTOTELES 1964: 65).

Narativní tradice z Aristotela vychází a z jeho preferencí odvozuje také úvahy o realismu. Jestliže řecký filozof vyzdvihuje dramatické umění jako nejhodnotnější, je to proto, že v něm vypravěč nenarušuje mimetickou iluzi. Mimese dosáhneme věrněji v promluvách postav, protože převést slova do slov je vždy snazší než do slov převést děje a činy. Nemělo by nás udivit, že obrat k subjektivní perspektivě, který je v literatuře zřetelný od časů Flauberta, a směřování k modernistickému umění se děje opět ve jménu realismu. Připomeňme znovu Dorrit Cohnovou, která chápe narativní literaturu od poloviny devatenáctého století do poloviny století dvacátého jako období „psychologického“ realismu. Když Henry James volá po větší „dramatizaci“ nebo po „zmizení autora“<sup>115</sup>, jde mu docela o totéž jako Aristotelovi: o iluzi nezprostředkovanosti, bezprostřednosti, hloubky, autenticity. Když Percy Lubbock tvrdí, že umění fikce není o vyprávění, nýbrž že „začíná teprve tam, kde spisovatel vnímá svůj příběh jako něco, co má být předvedeno (*shown*)“ (LUBBOCK 1972: 62), vystupuje také ve jménu realističtějšího umění.

Zjednodušeně řečeno – usilování o realističtější zobrazení se v případě reprezentace mysli řídí veskrze tradičním návodem – diegetická psycho-narace typická pro autory devatenáctého století je nahrazována pokusy mimeticky zaznamenat autentickou vnitřní řeč (v minulé kapitole jsme si všimli, že v české literatuře se tyto tendence zřetelně projevují od sklonku šedesátých let devatenáctého století). Proto není divu, že vyprávěné i citované **vnitřní monology se chápou v duchu narativní tradice za realističtější techniky**



**zobrazení vědomí** než je psycho-narace, která plně spoléhá na vypravěčovu schopnost telepatie.

## 2.2. Kritika realismu v zobrazování vědomí

V krátkém exkurzu jsme doložili, že realismus vnitřních monologů není dán schopností těchto technik vystihnout jedinečnost vědomí, nýbrž spíše narativní tradicí. „Háv“ promluv postav vždy dodává zobrazení dojem větší bezprostřednosti.

Ne každý však tuto problematiku nahlíží stejně. Např. Erich Auerbach, který svou knihu *Mimesis* (1949, česky 1968) věnuje právě realistickému efektu literatury, spatřuje v narativních fikcích modernistů (Joyce, Woolfová, Proust) a v často užívaných vnitřních monolozích „cosi matoucího“; Auerbach proti zmíněným autorům oceňuje Stendhala, jenž se „vyrovnal se skutečností jako nikdo před ním“, Balzaca, který rovněž „pochopil zobrazení soudobého života jako úkol“, a také „nestranný a věčný realismus“ Flauberta (vše srov. AUERBACH 1968). Realistické techniky vědomí tedy na Auerbacha příliš veliký dojem neudělaly, naopak, podle tohoto učenice posunují román směrem k „těkání“, „hrám vědomí“, „střídání dojmů“ (IDEM: 473) apod., což ve výsledku realistickou iluzi spíše narušuje, než buduje.

Auerbacha dráždí relativizace zobrazeného světa, neboť průhledy do vědomí jeho obyvatel podkopávají dosažitelnost objektivitu. Avšak jsou zde ještě pádnější námitky proti realismu vědomí, a to nejen ve vztahu k narativní tradici, nýbrž dokonce i vzhledem k samotné možnosti realistického ztvárnění mysli. Izraelská teoretička Ruth Ronenová věnovala realismu vědomí závěrečnou kapitolu knihy *Representing of the Real (Zobrazování skutečnosti*, 2002). V kapitole „Realismus mysli“ Ronenová tvrdí, že literární fikce ve jménu realismu realitu spíše **kamufluje** (IDEM: 164).

---

<sup>115</sup> srov. SCHOLES – KELLOGG 2002: 262

Podle Ronenové se ze zobrazování subjektivity stalo privilegované téma literatury, což vrcholí zvláště ve 20. století. Přesto ale literární praxe nesleduje žádný filozofický nebo psychologický model mysli. Využívá obecné touhy poznat a zaznamenat mysl druhého (IDEM: 169), přestože (Ronenová se odvolává na práce Marthy Nussbaumové a pochopitelně Dorrit Cohnové) část aktivit mysli je nekomunikovatelná. Proto se jeví jako zřejmé, že efekt realismu mysli je nejspíše výsledkem užití specifických literárních technik k zobrazení mysli určených: „Název ‚vnitřní monolog‘ pro literární techniku jaksi vyžaduje otázku, protože zde neexistuje vysvětlení, proč by měly strohé věty, výrazové znaky a specifické užívání gramatického aspektu odrážet vnitřní činnost mysli“ (IDEM: 172). Ronenová v další části kapitoly dodává, že jazyk je spíše bariérou než médiem pro zobrazení mysli, která se ostatně reprezentaci téměř vzpírá. Realismus mysli tak vyplývá především z *formy a způsobu* reprezentace, a konečně, jak bylo již řečeno, i z naší touhy<sup>116</sup> mysl si představit, pojmenovat a zachytit ji.

Kritiku realismu fikčních myslí najdeme také v knize *Fictional Minds* (*Fikční mysli*, 2004) Alana Palmera. Anglický teoretik si bere na mušku tradiční pojetí založené na promluvových typech, podle něj verbalizovaná mysl představuje pouhý zlomek vnitřního prožívání. Palmer se inspiruje mj. ve filozofii, psychologii, psycholingvistice, v kognitivních vědách atd. a dožaduje se hlubší teorie fikční mysli. Mj. připomíná Searlovy názory (srov. PALMER 2004: 99-104), že mysl je jednotou intencionálních i neintencionálních stavů, zahrnuje přesvědčení, přání, úmysly, vjemy, obavy, naděje, paměť, nálady, dispozice, emoce atd. Tuto pestrou a rozmanitou jednotu (*unity*) nelze v žádném případě zredukovat do vnitřní řeči.

---

<sup>116</sup> Ronenové kniha se otevřeně hlásí k psychoanalyticky orientované teorii (srov. RONEN 2002).

### 2.3. Kolektivní vědomí jako důkaz „kamufláže“

Pochopitelně nepochybujeme o tom, že zobrazení mysli je jev veskrze literární, jak zdůrazňuje Ronenová, ani o tom, že se problém fikčních myslí nevyčerpává v teorii promluvových typů (Palmer). Abychom ovšem přikročili k vlastnímu názoru na tuto problematiku, nemyslíme si, že by „kamuflování“ realismu vědomí ve fikcích bylo nějak rafinované.

V kapitole o psycho-naraci jsme si povšimli, že vypravěči mají možnost zobrazovat kolektivní vědomí, vstoupit do většího počtu fokalizovaných myslí. Reprezentace kolektivního vědomí ale není výsadou psycho-narace:

Šlapou si to Ruda s Vaškem dál, nu, nepořídili jsme, lekla se holka, hehe, a byl tu dědek a snad kdoví ještě co všeliakého národa kolem toho dříví – i sakra, to je škody naděláno – eh, však se zas najde jiná! V chlapech to žije zbůjností. Nám je to dovoleno, co vás nemá, tohle nás ještě nezkrátí!

(J. ČAPEK 1930: 34)

Dívali se na ulici, kdepak, je všední den, všichni jsou v práci, vysoké školy zavřeny, občas někdo vklouzne do Uměleckoprůmyslového muzea. Tady se lidé neradi procházejí, blízko jsou esesácká kasárna a židovské úřady, tady je esesácký rajón. Taková pitomá služba, chodit s provazem po střeše vyhlížet sochu, to si mohou vymyslet jen skopčáci v té své důkladnosti. A kdoví, jestli stačí dva lidé na tak velkou sochu.

(WEIL 1965 [1960]: 8)

Ukázka z Čapkova *Stínu kapradiny* není jednoznačná. Jde o vnitřní monology pytláků, anebo o „dramatickou“ sumarizaci jejich hlasitých promluv? Pro první variantu by svědčilo odkazování k chlapům, k jejich „zbůjností“, která s nimi dle krátké vypravěčské glosy „uvnitř“ cloumá, pro zkratku širší kontext vyprávění i záznam smíchu („hehe“). Ale sama možnost, že jde o vnitřní monolog většího počtu postav než jedné, vede k pozastavení.

Druhá ukázka dává vnitřním monologům podobu vyprávěnou; dominuje polopřímá řeč, ale i v tom případě jde o autentický záznam myslí, o ztvárnění

vnitřní řeči, byť v diskurzu vypravěče. Zřízenci, kteří mají za úkol odstranit sochu Mendelssohna ze střechy Rudolfiny, ve Weilově románu nadávají na „skopčácké“ výmysly technikou, kterou jsme v předchozí kapitole představili jako další pokus vyvolat *efekt* záznamu autentických slov, jež postava „uvnitř“ vyslovuje. Narativní způsob se nemění, přestože vypravěč vstupuje do dvou myslí *zároveň*. Ale cožpak mohou dva lidé naráz říkat totéž? Mohou mít naprosto shodné myšlenky a tyto myšlenky stejně verbalizovat? Přestože byla využita – z hlediska narativní tradice – „dramatická“ technika, realistická iluze je výrazně podkopána. Na druhou stranu ale málokterý čtenář odhodí knihu v okamžiku, kdy si kolektivních vnitřních monologů všimne. Naopak, většina z nás se nad tímto vyprávěním nepozastaví.

Na čem tedy stojí realismus reprezentovaného vědomí? Je to schopnost technik postihnout vnitřní řeč? Nikoliv, souhlasíme s Ronenovou, neboť vidíme, že tytéž techniky zobrazují i kolektivní vědomí. Ve skutečnosti je vědomí jedinečné, dvojí vědomí určitě nelze zredukovat do řečového záznamu. Realismus vědomí evidentně nespočívá ve schopnosti vnitřních monologů (ať citovaných nebo vyprávěných) dokonaleji či věrněji postihnout lidskou mysl. Jestliže se nám reprezentace jako věrohodná jeví, je to proto, že jsme si zvykli považovat techniky zachycující slova bez jejich převyprávění (či s „minimalizovanou“ rolí vypravěče) za realističtější, že jsme se naučili spojovávat konkrétní formy promluv s *funkcí zprostředkovat prožívání*. Ani tento závěr ale není úplně uspokojivý: většina čtenářů se totiž o narativní tradici nestará, o zobrazovacích technikách vůbec nepřemýšlí. Pojdme tedy hledat všechny aspekty, které se na realismu vědomí podílejí...

## **2.4. Co způsobuje iluzi realistického vědomí?**

### **2.4.1. Zažité techniky**

Nejdůležitější aspekt realismu vědomí jsme už zmiňovali v souvislosti s poznatkou, které učinila Ruth Ronenová. Fikční mysl je vyprávěna

prostřednictvím **zažitých promluvových forem**, v našem případě technik, kterým jsme se věnovali v předcházející kapitole. Jako čtenáři rozpoznáváme *funkce*, které jednotlivé formy promluv mají, a nacházíme v nich *určitý způsob* zprostředkování mentálních stavů.

Známý analytický filozof Nelson Goodman v knize *Jazyky umění* (1976, česky 2007) říká, že realistický způsob zobrazení je „prostě ten, na který jsme si zvykli“ (GOODMAN 2007: 45). Jak Goodman přesvědčivě doložil, k úspěšnému zobrazení není potřeba ani výjimečná „podobnost“ se zobrazeným: „Realistické zobrazení zkrátka nezávisí na imitaci, iluzi či informaci, nýbrž na indoktrinaci“ (IDEM). Podstatné pro nás jako pro čtenáře je, že vypravěč či postava v určité situaci jasně signalizují, co budou vyprávět (zobrazovat).

Pochopitelně se pravděpodobně nezmýlíme, když budeme tvrdit, že iluze věrnosti je přece jenom úspěšnější, jakmile použitá technika vyvolává iluzi zobrazeného. V narativních fikcích se na tomto efektu podílí hned několik faktorů, které shrneme v následující kapitole.

#### 2.4.2. Autenticita, spolehlivost, ověřitelnost

Vraťme se k prvnímu oddílu této práce, v němž jsme popsali fikční výpověď jako promluvu, která má zdvojený ilokuční aspekt. Ve světě fikce výpovědi reprezentují skutečnosti světa, který obývá mluvčí-vypravěč a postavy. Veškeré řečové jednání ve fikci posuzujeme jako autentické ilokuční akty, které byly vysloveny (mají svou lokuci) a které účinkují na posluchače ve fikčním světě (perlokuce).

Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica* hovoří v souvislosti s ilokučními akty vypravěče a postav o intensionální funkci ověření. Podle Doležela fikční výpověď stejně jako jiné performativy závisí na autoritě mluvčího; narativní text je „ilokučně různorodý“ (DOLEŽEL 2003: 151), což ve svém důsledku vede k různým stupňům fikční existence.

Nejvyšší ověřitelností disponují podle Doležela vypravěčské promluvy ve třetí osobě. Podle českého teoretika se zakládají na autoritě vypravěče. To se pochopitelně projevuje i na psycho-naracích: neosobní vypravěč nebo i telepatii „nadaný“ výrazný autorský vypravěč<sup>117</sup> zmíněnou autoritu mají a fakty, které vypravují, většinou čtenáři přijímají bez podezření. Výjimkou pak není ani vyprávění vědomí (a dokonce i nevědomí) – není důvod vypravěči nedůvěřovat, že vypráví věrně to, co se v mysli postav skutečně odehrálo. Jednoduše řečeno, konvence žánru vybavily vypravěče er-formových typů vyprávění spolehlivostí, kterou akceptujeme a události včetně duševních přijímáme jako ověřené fakty.

Podobně jako Doležel poznamenává i Seymour Chatman, že se od řečových aktů vypravěčů významně odlišují výpovědi postav. Zatímco ilokační akt vypravěče lze jednoduše popsat jako „vyprávění“, „[p]ostavy používají jazyk k hádkám, vyznávání lásky, obchodování, chvále, uvažování, slibům, závazkům, lhaní atd., vždy v mezích světa příběhu“ (CHATMAN 2008: 173). Chatman si zde všímá jedné důležité skutečnosti – řečové jednání postav je zaměřeno na adresáty, a proto není vždy spolehlivé, musíme si ověřit, zda-li mluvčí zamýšlejí akt upřímně, neklamou, nesledují nějaké postranní cíle apod.<sup>118</sup> Tento poznatek má, domnívám se, dopad na „důvěryhodnost“ vyprávění vědomí prostřednictvím vnitřních monologů. Přestože se citovaný monolog realizuje v promluvovém pásmu postav, vnitřní řeč je aktivita, která nemá adresáta v kontextu řečové situace, a tudíž se nám jeví jako *spolehlivé, autentické a věrné vyjádření postojů a myšlenek postavy*. Vypravěč, který komunikuje sám se sebou „v duchu“ či „samomluvně“ a který není zrovna zapojen do komunikační interakce s ostatními postavami, nemá důvod klamat atd., proto citovaný monolog vyvolává dojem autenticity a tím se také podílí na

<sup>117</sup> Pokud není jeho rétorika příliš ironická či nesignalizuje nespolehlivost.

<sup>118</sup> Podle Doležela pro promluvy postav využíváme buď „dyadické ověřování“ (promluvy postav hodnotíme vzhledem k ověřenému diskurzu vypravěče), anebo ověření „stupňovité“, kdy na základě

iluzi věrného ztvárnění (Nechceme samozřejmě tvrdit, že neexistují nespolehliví vypravěči, kteří klamou sami sebe. Čtenář je ale obvykle schopen takovou nespolehlivost odhalit).

Subjektivizovaná narace ve třetí osobě vlastně využívá obou prvků posilujících důvěryhodnost záznamu vědomí: jednak zaznamenává slova, která nejsou komunikovaná navenek (myšlenky jsou „neklamavé“), jednak na vyprávěném monologu ulpívá něco z autority vypravěče, který čtenáři vědomí „zprůhlednil“. Shrňme-li podstatné: na „realistické“ iluzi v dimenzi fikce se podílí velkou měrou *nepřítomnost cizího adresáta*, která vyprávění vědomí dodává na upřímnosti a autenticitě. V případě, že vědomí zprostředkovává vypravěč ve třetí osobě, jeho vyprávění je velmi pravděpodobně ověřené, takže záznam myšlenek chápeme jako fakt ve fikčním světě. V případě vědomí vyprávěného postavou, popř. vypravěčem, jenž se do postavy „vcitíuje“, máme za to, že v naprosté většině situací postava sama sebe neklame, takže vyslovuje autentické myšlenky, postoje, nezkresleně verbalizuje své stavy atd. Přestože nechceme zaměňovat ověřitelnost, spolehlivost vyprávění a realismus, věříme, že právě vyvážanost promluv zobrazujících vědomí z interakce mezi postavami přispívá k dojmu, že literární fikce zobrazovat vědomí dovedou.

#### 2.4.3. Deklarativní síla fikční výpovědi

Kromě toho, že fikce „fikčně“ vyprávějí vypravěči a postavy, nad vyprávěním tušíme skutečného autora, který fikci vytvořil. Kooperujeme s ním a pomáháme mu, aby probíhající komunikace byla zdařilá. Autor je, jak jsme si povšimli, vybaven institucionální autoritou, jež se blíží autoritě matematika nebo rozhodčího.

Když např. rozhodčí neuzná branku, hráčům, kteří ji vsítili, nezbyvá než se s tím smířit, i kdyby byl gól podle jejich přesvědčení regulérní. Tvrzení

---

úhrnu informací, které narativ poskytuje v promluvách vypravěče a postav, hodnotíme informace, které podávají postavy, na škále absolutně ověřené – neověřené (DOLEŽEL 2003: 151-161).

„branka neplatí“ je ve skutečnosti asertivní deklarace – rozhodčí deklarativní či verdiktivní silou vytvořil fakt, že skóre zůstává nezměněno. Stejně je to s vyprávěním vědomí – vypravěč nebo postava zobrazuje mysl druhého/sebe sama. Většina z nás se nad zobrazením vědomí ve fikci ani nepozastaví, jsme na vyprávění myšlenek zvyklí, neboť známe standardní způsoby zprostředkování mysli. Troufám si ale tvrdit, že „realita“ vyprávěného vědomí je v jisté míře **dána i deklarativní (verdiktivní) silou fikčního diskurzu: fikční deklarací je přímo oktrojováno („indoktrinováno“), že vyprávění myšlenek postav je třeba číst jako věrný a skutečný záznam lidských myslí.** I kdybychom jako poučení čtenáři pochybovali nad vypověditelností fikčních myslí, kontrakt uzavřený s autorem fikce (*hra na jako*) nám připomene, že zobrazování vědomí do fikcí patří.

Tímto uvažováním se blížíme zde několikrát zmiňované Marii Louise Prattové, podle které autorům fikcí zajišťuje zdařilé řečové jednání „hyperchráněný“ princip kooperace (srov. kap. I.2.4). Vzpomeňme příklad: přestože Tristramovo vyprávění selhává jako biografie (Tristram porušuje všechna pravidla zdařilého životopisu), na nadřazené úrovni, tj. na úrovni románu, spisovatel Sterne sklízí uznání, protože pro fikce platí jiná pravidla kooperace (rozvleklost není na obtíž, naopak, přijde nám komická, baví nás). Stejně je to i s vyprávěním vědomí. Pokud by pozorného čtenáře vyprávění mysli iritovalo (přišlo by mu „nerealistické“), musí si uvědomit, že čte fikci, ve které je vyprávění myšlenek dovoleno.

#### 2.4.4. Jednota myšlení a jednání; kognitivní vybavenost čtenáře a kompetence konstruovat

V předchozí kapitole jsme zmiňovali naratologa Alana Palmera, který se ohrazuje proti přístupu založenému na promluvových typech (*speech category approach*). Palmer, přední představitel „postklasické“ teorie fikční mysli,



dokonce říká, že „naratologické přístupy k vědomí zdeformovala nadvláda verbální normy“ (PALMER 2004: 53).

Tento teoretik si dlouhodobě (srov. IDEM 2002, 2003, knižně 2004) všímá širšího narativní kontextu, zvláště skutečnosti, že myslí postav nejsou vyprávěny izolovaně, ale v přímé souvislosti s jednáním. Čtenář se tak dostává do situací, které **dobře zná ze života**: reálnou mysl lidí v našem okolí rovněž rekonstruujeme z jednání, které u lidí pozorujeme. Podle Palmera je tedy cenné obrátit pozornost ke kognitivní vědě, která „může narativní teorii pomoci analyzovat podněty, které umožňují čtenáři utvářet smysl mentálního fungování postavy“ (IDEM 2003: 325). Podle kognitivně orientovaných literárních vědců používáme kognitivní rámce, schémata a obecné pozadí našich znalostí o světě docela shodně v každodenní realitě jako při interpretaci textů (a konkrétních literárních postav).

Palmer v několika bodech charakterizuje fikční mysl, ve které čtenáři nacházejí dispozice k jednání, motivaci k činům apod.; mysl je „sociální“, ba dokonce „dialogická“ ve vztahu k ostatním postavám. Podle Palmera často ani nejsme schopni rozhodnout, jestli vypravěč zaznamenává mysl, nebo chování. Když v *Paní fabrikantové* čteme např. větu „Božena se ulekla“, nemůžeme ji vyhodnotit jednoduše jako chování, anebo jako mentální stav – jde spíše o „kontinuum“ myšlení a chování, ve kterém běžně interpretujeme svět, jenž nám dává smysl, jakmile přisoudíme jednajícím osobám mentální život.

Anglický teoretik se rovněž odvolává na práci Marie-Laure Ryanové, která si všímá, že univerzum narativu nezahrnuje jen textový aktuální svět, jež „obývají“ fikční postavy, ale také jeho mentální reprezentace, soukromé „vložené“ světy, které si pro sebe jako součást reality (re)konstruují jednotlivé postavy. Všechny mentální aktivity postav vytvářejí další možné světy, které jsou alternativami fikční skutečnosti. Stejně jako svět, jenž je ve fikci aktuální, můžeme i tyto privátní světy popsat prostřednictvím aletických, deontických, axiologických a epistemických modalit, jež pro popis fikčního světa

doporučuje Doležel (srov. DOLEŽEL 2003: 121-137; podobně RYAN 1991: 111-119). Na úrovni modality deontické pak např. můžeme uvažovat *svět povinností*, jimiž se postava řídí; na úrovni axiologické *svět přání* („jaký by dle postavy svět měl být“), na úrovni epistemické jde o souhrn znalostí, které postava o textovém aktuálním světě má (*znalostní svět*). Vedle možných světů myslí postav musíme uvažovat také světy jejich fantazií, které se textovému aktuálnímu světu vzdalují. Podle Ryanové si při interpretaci textu rekonstruujeme privátní světy postav, takže nám posléze jejich jednání dává smysl: postavy naplňují svá přání, plní povinnosti, jednají z neznalosti apod. Opět používáme kognitivní kompetence, na které jsme odkázáni ve skutečném životě.

Jestliže při čtení občas míváme možnost „nahlížet“ do transparentních fikčních myslí, mezi postavami tato průhlednost navzájem neplatí. Postavy jsou odkázány na vlastní vědění o druhém, na dohady a inference. Podobně jako skuteční lidé musejí pozorovat své okolí a z jednání ostatním přisuzovat mentální stavy. Jak ukázali Palmer, Ryanová i další teoretikové<sup>119</sup>, jednotlivé postavy potom formulují své vlastní cíle a jednají vzhledem k cílům a motivům, které přisuzují postavám, s nimiž jsou v interakci.

Doložme si, jak tyto „vložené světy“ postav fungují v příběhu na příkladu Čapkova románu *Život a dílo skladatele Foltýna*. Palmer by tento román pravděpodobně označil za „behavioristický narativ“, tj. za vyprávění, v němž dominuje externí fokalizace a důraz na vnější chování a projevy postavy, zatímco myšlenky a pocity jsou potlačeny (román je behavioristický pochopitelně vzhledem k myslí titulní postavy, jednotliví vypravěči svou mysl zpřístupňují v partech zpovědních vyprávění). Jak známo, „Foltýn“ je typickým příkladem vyprávění „narativního sympozionu“ (DOLEŽEL 2008b: 99), kde schází dominantní vypravěč, což znamená, že vyprávění je plně

svěřeno postavám.<sup>120</sup> Všechny postavy jsou jen svědky různých období Foltýnova života, nikdy nám není dovoleno nahlédnout do vědomí titulní postavy. Objektivní či „skutečný“ Foltýn je tedy nedostupný a v jistém smyslu neznámý. Každý vypravěčský part představuje jeden „znalostní svět“, tj. předkládá vlastní obraz hlavního hrdiny, jak si ho sám zapamatoval a vytvořil.

Jednání postav vyplývá z vědění; jejich mysli navazují „dialog“ se skladatelem, reagují na pohnutky, které přisuzují Foltýnovi. Protože se např. prof. Strauss domnívá, že je Folten „vzdělaný, bohatý, vznešený mladý muž, nadšený pro hudbu a všechno krásné“ (ČAPEK 1941[1939]: 79), půjčuje mu rád svoje vzácné knihy, aby z nich čerpal látku pro své libreto. Na konci svého „úseku“ vyprávění profesor želí smrti Foltýna, neboť má za to, že zemřel skladatel, který se věnoval odborné přípravě s neobvyklou zodpovědností. Naopak, dr. V. B., Foltýnův spolubydlící na studiích, nemůže Foltýna vystát, protože v něm vidí pozéra. Při konfrontaci sice nezná Foltýnovy myšlenky, ale arogantní hra na klavír jej znejistí natolik, že dokonce přeruší vztahy s dívkou, kterou začíná podezírat z neupřímnosti (signalizovala „oplzle“ triumfální hra Foltýna, že dívku skladatel svedl?). Ženské hrdinky Čapkova románu se do Foltýna zamilují právě proto, že o něm vědí příliš málo, imponuje jim jeho vizáž a vystupování, jejich „znalostní světy“ nezahrnují informaci o jeho povrchnosti, ubohosti a šarlatánství. Proto ho obdivují (Jitka Hudcová), resp. se za něj vdají (Karla Foltýnová). Také hrdinové psychologických románů, zvláště např. svůdci (mj. vypravěči Havlíčkova *Neviditelného* či Řezáčova *Černého světla*) plánují své úskoky podle toho, jak si vymodelovali mysli žen, které chtějí dobýt.

Skutečnost, že jsou postavy odkázány na „mentální modely“, které si samy vytvářejí o „spoluobyvatelích“ fikční reality, sbližuje fikci s realitou.

<sup>119</sup> Velmi podobně uvažují i již zmiňovaný Richard Gerrig (GERRIG 1993) a také Ralf Schneider v článku „Toward a cognitive theory of literary character“, v němž navrhuje poměrně komplexní přístup k postavám prostřednictvím „mentálních modelů“ (srov. SCHNEIDER 2001).

<sup>120</sup> Primární vypravěč je jednou z postav, ....

Čtenář, jakkoliv může být nadstandardně informován (některá vědomí postav jsou přístupná), má vždy informace *neúplné, nekompletní*, takže si postavy rovněž „modeluje“, a to včetně jejich pohnutek, motivů, emocí, stavů, tj. dispozic k dalšímu jednání. Fikční mysl tedy vyvolává realistickou iluzi skutečných myslí tím, že ve čtenáři **aktivují kognitivní vybavenost, kterou používá v každodenní realitě**, když uvažuje mentální život lidí ve svém okolí.

## 2.5. Závěry

Jestliže techniky vnitřních monologů bývají chápány jako „realističtější“ než tradiční psycho-narace (a popř. samomluvy), není to zásluhou toho, že by věrněji zachycovaly lidskou mysl. Narativní tradice od časů antiky preferuje mimetické způsoby, v nichž je vyprávění svěřeno postavě. V duchu této preference je nejdramatičtější formou citovaný monolog, ve vyprávěném monologu je zřejmá zprostředkovanost, byť se vypravěčský element často omezuje na užití třetí osoby.

Vedle narativního realismu lze postavit realismus ve smyslu věrného zobrazování, tj. schopnost věrohodně reprezentovat zobrazené. O tom, že narativní realismus a věrohodnost zobrazeného vědomí není totéž, svědčí např. reprezentace kolektivního vědomí: fikce svedou zobrazit aktivitu několika fikčních myslí *současně*, a to i prostřednictvím vnitřních monologů. Takové zobrazení sice je realistické z hlediska užití narativní techniky, ve skutečnosti se ale na hony vzdaluje věrohodnosti.

Daří se fikcím zobrazit věrně mysl postav? Pouze do jisté míry, protože mysl je složitou jednotou intencionálních i neintencionálních stavů, mj. přesvědčení, přání, pocitů, nadějí, tužeb, úmyslů, vjemů, obav, paměti, nálad, dispozic, emocí. Jestliže se fikční vyprávění omezují na zachycení vnitřní řeči postav, zobrazují pouze zlomek mentálních aktivit.

Klíč k pochopení realismu vědomí spočívá právě v zažitých formách reprezentace, čtenář zobrazovací techniky zná a v rámci pravidel fikce *chápe*

*jejich funkci.* Jakmile rozpoznává v narativním textu fikční vyprávění, přizpůsobí se „režimu“ nikoliv autentické, nýbrž *zobrazené* řečové aktivity. Možné selhání věrohodnosti na úrovni kooperace s vypravěčem „jistí“ součinnost s autorem (hyperchráněný princip kooperace), který disponuje mimořádnou autoritou. Fikční výpověď má deklarativní sílu, „vytváří realitu“, o které vypovídá, takže přímo zavazuje čtenáře, aby zobrazené mysl chápal jako skutečný mentální život fikčních postav. K iluzi autenticity ve vyprávění vědomí ale přispívá i řada dalších narativních prostředků. V případě psychonarací totiž vědomí zprostředkovává autoritativní vypravěč<sup>121</sup>, jemuž konvence přisuzují status ověřeného vyprávění. Jednoduše řečeno, vypravěčův diskurz čteme jako fakta. Ověřené či spolehlivé jsou ale i vnitřní monology, protože jsou postavy verbalizující svou mysl vyvázány z interakce s ostatními postavami, takže předpokládáme, že (většinou!) samy sebe neklamou.

Realismus fikčních myslí je posilován i tím, že při jejich „rekonstrukci“ postupujeme jako v běžném životě: aktivujeme naše kognitivní kompetence a zkušenostní výbavu. Z omezených informací, které máme k dispozici, skládáme mozaiku intencionality a záměrného jednání. V tom, co postava dělá, nalézáme klíč k pochopení přání, cílů, záměrů, motivů či nadějí, tj. k mentálnímu životu. Skrze intencionalitu naopak rozumíme jednání – toto úzké propojení myšlení a chování se týká rozumění lidské mysli obecně, nejenom rozumění mysli fikční.

---

<sup>121</sup> Již jsme si dokládali, že zdařilý performativ často záleží na autoritě mluvčího – odsoudit někoho může pouze ten, kdo požívá soudcovské autority apod.

## ZÁVĚR

Protože zde nechci do detailů opakovat poznatky, které jsou shrnuty v dílčích závěrech, pokusím se sumarizovat jenom to nejpodstatnější. Možná se mi podaří v této kondenzované a přeskupené podobě lépe zdůraznit některé souvislosti, jež jsou v textu roztroušeny. Nakonec se budu snažit vyvodit závěry co možná nejobecnější, abychom si ujasnili, co z úvah pro fikci a její „komunikování“ vyplývá.

Naším východiskem byla tzv. „teorie předstírání“, kterou k objasnění fikčnosti propagovali představitelé teorie řečových aktů. Podle nich je jazyk fikce „parazitický“ (Austin), je to výpověď vyvážaná z okolností, které by z ní mohly učinit zdařilý ilokuční akt (Searle, Ohmann).

John Searle se domnívá, že fikční diskurz imituje tvrzení. Namítněme nejprve, že literární fikce jsou obvykle narativní. Jak víme z každodenní zkušenosti, narativy sice mohou vypovídat pravdu o světě (jako tvrzení), avšak obecně se prosté tvrditelnosti spíše vzdalují (vypravěčům leccos odpustíme, abychom se nepřipravili o požitek ze zábavného podání). Proto bychom teorii předstírání mohli přeformulovat do podoby *fikce nejsou běžné ilokuční akty, jsou to imitace přirozených vyprávění*, popř. dokonce imitace přirozených narativních žánrů (Prattová, Smithová).

Cesta k vhodnějšímu přeformulování „ilokuční“ teorie fikčnosti vede skrze rámec *možných světů*. Tento přístup doporučuje zvážit fikční výpovědi také jako vyprávění faktů o světě (Lewis). Jednoduše řečeno, vedle autorů, kteří *imitují* vyprávění, můžeme vzít do úvahy i jejich fikční protějšky, vypravěče, kteří skutečně *vypravují*. V tomto duchu uvažuje také Marie-Laure Ryanová, podle níž lze komunikační situaci literární fikce popsat jako „vrstvenou ilokuční strukturu“. Ryanová se domnívá, že fikční vypovídání představuje meta-řečovou aktivitu, tj. produkci možného řečového aktu, jenž je aktualizován teprve ve fikci, kde se stává skutečným vyprávěním.

K tomuto pojetí se přikláníme pouze částečně. Ve světě fikce vypravěč nepochybně vypravuje, konstatuje pravdivé nebo nepravdivé fakty o realitě, jež je pro něj aktuálním světem. Avšak na úrovni autorské aktivity nejde o pouhou imitaci řečového jednání (meta-řečové jednání). Domníváme se, že tvorba fikce představuje plnohodnotnou řečovou aktivitu, „dělání věcí slovy“, které vyžaduje světotvornou sílu. Zdá se nepochybné, že fikce a jejich světy konstruuje jazyk, resp. jeho *performativní* či *deklarativní* síla. Důkazem performativní povahy fikční výpovědi je i skutečnost, že fikce nemá smysl hodnotit z hlediska jejich pravdivosti. Autoři fikčními výpověďmi nic netvrdí o empirické realitě, nýbrž vytvářejí realitu jinou, fikční.

Ve prospěch chápání tvorby fikce jako plnohodnotného řečového jednání svědčí také kooperativní princip (Grice) vztahující se nejen na fikční komunikanty (vypravěč – fiktivní adresát), ale rovněž na autora a na čtenáře. Stejně jako při jiném řečovém jednání, i v případě fikční komunikace je bezpodmínečně nutné respektovat pravidla (maximy) zaručující zdařilou komunikační výměnu. Součástí této kooperace se stává i *hra na uvěření* (Walton). Jakmile čtenář rozpoznává autorův úmysl tvořit fikci, přistupuje k textu jako k rekvizitě, která se „ve hře“ stává skutečným vyprávěním o skutečném světě. Kdyby fikční výpověď byla pouhým řečovým kvazi-aktem, těžko by také mohla vyvolávat účinky (perlokuce).

Dospěli jsme k závěru, že fikční výpověď charakterizuje především *zdvojený ilokuční aspekt*: autor performativně *zobrazuje* (definitivně dáváme přednost tomuto termínu před nevhodnou a zavádějící „imitací“) promluvu fikčního vypravěče, který *těmi samými slovy* v konstativním režimu *vypravuje příběh*. Zatímco z hlediska autora odkazuje fikční výpověď k jedinému mluvčímu, ve fikci je vyprávění primárního hlasu „přerušováno“ promluvami postav. Fikční postavy ve fikci vykonávají autentické ilokuční akty: pravdivě i nepravdivě tvrdí, slibují, nařizují, deklarují apod.

Jestliže jsme doposud vysvětlovali povahu fikční výpovědi „logikou“ zobrazení – zobrazený, nechceme vnést do zdvojeného ilokučního aspektu nepřesnou hierarchii. Také opačný postup vhodně objasňuje povahu fikční výpovědi. Podle našeho názoru je fikční výpověď zvláštní formou *asertivní deklarace*. Autor zobrazuje vypravěčův asertivní diskurz, čímž ve skutečnosti dociluje tvorby fikce. Vypravěč ve fikci formuluje doslovný řečový akt, kterým konstatuje fakty o fikčním světě, čímž *zároveň* autor nepřímo *komunikuje ještě něco jiného, deklaruje* stav věcí. Distinktivním rysem fikční výpovědi je také nesoulad mezi aktuálním a fikčním mluvčím, ve kterém Gérard Genette spatřuje klíč k rozpoznání „režimu fikce“ ( $A \neq V$ ).

Čtenář se při četbě *zanořuje* do fikce a zapomíná na autorskou řečovou aktivitu, když se plně soustřeďuje na fikční vyprávění. Ryanová prostřednictvím konceptu *imerze* (výpůjčka ze studií virtuální reality) vysvětluje skutečnost, že v nás fikce vyvolávají skutečné emoce. Vyprávění je ve fikci sekundárně rovněž *informativním* řečovým aktem (Clark-Carlson, Gerrig). Přestože se (pře)soustředíme na řečovou aktivitu vypravěče, nejsme jeho přímými adresáty, ale spíše „svědky“ či „vedlejšími účastníky“ jeho komunikace s fiktivním adresátem (jsme informováni o ilokučním aktu, který vypravěč vykonává). Při rozumění vyprávění tak aktivujeme kognitivní výbavu, kterou používáme dennodenně, když se snažíme porozumět komunikaci, která probíhá v našem okolí. Do určité míry si rovněž rekonstruujeme vypravěče jako zdroj komunikace, tj. jako objekt. Jestliže naratologie chápe vypravěče jako jednotu rozmanitých funkcí (mj. Genette, Kubíček), přimlouváme se za pojetí striktněji rozlišující mezi narativní a konstrukční funkcí (vyprávěcí situací) na jedné straně a vypravěčem (fikční bytostí) na straně druhé, a to i navzdory tomu, že nezávislost jednoho na



druhém je jevem velmi vzácným<sup>122</sup>, avšak přesto zkoumaným (Phelan, Skov Nielsen).

\*

Ve druhé části této práce jsem se zaměřil na problematiku zobrazování fikční mysli. Samotná možnost vyprávět myšlenky jiného člověka, než je mluvčí, neomylně signalizuje fikčnost (Hamburgerová), pouze fikční mysli jsou „průhledné“ (Cohnová). Autoři fikcí mohou zobrazit i řečové akty běžně nevypověditelné, a to jak v diskurzu vypravěče (psycho-narace, vyprávěný monolog), tak v diskurzu postavy (citovaný monolog). Používají k tomu běžné promluvvé formy. Narace v první osobě dokáže využít tytéž techniky jako vyprávění ve třetí osobě, pokud existuje odstup mezi vyprávěním a fikční myslí v minulosti; jestliže se vypravuje vědomí v přítomném čase, mysl se stává výhradním zprostředkovatelem příběhu. Není-li ve vyprávění jiný zprostředkovatel, pak se přímo jedná o žánr autonomního monologu.

Při vyprávění vědomí si poučený čtenář může zřetelně uvědomit, že řečová aktivita vypravěče je pouze *zobrazená* a že skutečným partnerem probíhající komunikace je autor fikce, jakkoliv tento zůstává nedostupný (proto si také „modelujeme“ autora, jehož vyvozujeme z textu). Dodejme, že tento poznatek má, jak se domnívám, vliv i na teorii promluvvých forem, kterou u nás založil Lubomír Doležel. Odvozování těchto forem *od promlouvajících subjektů* (jak to činí Doležel) sice postihuje *diference mezi promluvvými typy*, ale do jisté míry znesnadňuje jejich správné chápání. Promluvvé subjekty jsou totiž pouze *zobrazenými*, tj. nikoliv skutečnými mluvčími, a tudíž by měla být při chápání promluvvých forem přesunuta pozornost od subjektů k *funkci* těchto promluv. Autoři fikcí usilují o to, aby *na základě užitých promluvvých forem* čtenář *rozpoznal*, že si postava něco myslí, že sama pro sebe mluví nebo že vypravěč její myšlenky či slova zaznamenává.

---

<sup>122</sup> Týká se to zejm. těch případů vyprávění v první osobě, kdy je komunikováno více, než je přirozeně možné.

Dodejme, že užitá promluвовá forma má vliv také na stupeň ověření podávané informace (fikčního faktu), jenž má pro interpretaci vyprávění zásadní význam. Čtenář ve vyprávění vědomí posléze nachází např. motivace k jednání, klíče k charakterizaci postav, události, které jsou integrální součástí příběhu apod.).

Realistická iluze vyprávění myslí nevyplyvá ze schopnosti narativních technik postihnout lidskou mysl. Narativní tradice chápe jako realistické techniky, které usilují potlačit zprostředkovanost, tj. zvláště vnitřní monology (citované i vyprávěné) minimalizující vypravěčský element. Ani tyto techniky ale nesvedou zachytit mysl v její jednotě a úplnosti. Realismus fikční myslí je důsledkem kontraktu, jenž čtenáře zavazuje číst promluvy vypravěčů a postav *ve fikci* jako autentické řečové akty. Iluzi reprezentace vědomí ale posilují i další důležité aspekty (mj. ověřitelnost a spolehlivost vyprávění), stejně jako naše kognitivní kompetence, jež nám umožňují rekonstruovat mentální život lidí na základě jejich *behaviorální evidence*. Rozumění vnitřnímu životu postav je nezbytné pro rozumění vyprávění.

\*

Domníváme se tedy, že fikčnost literárních narativů je odvozena ze schopnosti jazyka vypovídat o imaginárních či „možných“ entitách (tj. entitách, které nemají referent v aktuálním světě), a přitom je ve skutečnosti *tvořit deklarativní silou*.

Klíčem k pochopení fikce však není povaha referentu, nýbrž samotná fikční výpověď. Autor *tvoří fikci* tím, že *vypovídá fakty o světě*, který je imaginární. Literární fikce je tedy především „efekt“ *odvozený z užívání jazyka a jeho schopnosti reprezentovat fakty*. Konstatování, tvrzení a reprezentace se v případě fikčních výpovědí nevztahují na aktuální svět, nýbrž na *referenční svět*, k němuž výpovědi odkazují a který tím pádem samy *vytvářejí*. Tyto světy existují pouze zásluhou výpověďní síly fikčního řečového aktu.

Fikční deklarace se podobají asertivním deklaracím, tj. nevypovídají pouze ve směru *od slov ke světu* (aby reprezentovaly „realitu“), nýbrž současně

deklarují stavy věcí (jejich směr vypovídání je rovněž *od světa ke slovům*). Tím, že si představíme kontexty, o kterých se vypovídá, a že rekonstruujeme možnou řečovou situaci, fikční skutečnost zvažujeme jako realitu.

\*

Vedle fikcí literárních existují samozřejmě i jiné fikce, lidská intencionalita umožňuje nejen zaměřovat se na svět, ale zvažovat také jeho alternativy, verze, abstrakce, ba i zcela imaginární univerza. Literární fikce jsou ale součástí sociálního univerza, jsou závislé na textech; řečeno s Waltonem, tyto texty jsou rekvizity určené pro kolektivně sdílené hry.

\*

Fikčnost narativů není možné odvodit z podoby uměleckého znaku, ani z jeho reference, neboť ve fikcích najdeme entity s protějšky i bez protějšků v aktuálním světě. Z textů, které čteme, fikce často nemusí být poznatelná (fikce hojně používají prostředků nefikce a naopak, faktuální narativy si „vypůjčují“ prvky fikčních vyprávění), což nás vede k jednoznačným závěrům, že je fikčnost *pragmatický* pojem. Taktéž koncepce, které se pokoušejí objasnit fikční jazyk *sémioticky*, tj. jako sumu ikonických znaků, jež zobrazuje vyprávění (např. návrh Charlese Morrisse), nejsou myslitelné bez zapojení *pragmatiky*: dokud čtenář nerozpozná autorův úmysl *zobrazovat*, užívat jazyk s tvůrčí ambicí, fikci neidentifikuje, neboť znak sám o sobě adresáta o své ikoničnosti vyrozumět nedokáže.

Fikci a nefikci tedy rozumíme na pozadí toho, jak s tímto znakem „*zacházíme*“ jako účastníci literární komunikace. Klíčové na straně adresáta je *rozpoznat*, co mluvčí výpovědí *koná* či zamýšlí konat, tj. jestli vztahuje užitá slova a věty k aktuální realitě, anebo jestli užívá slova a věty s úmyslem vytvořit fikci. Proto jsme problematiku fikce zkoumali z komunikačního hlediska, neboť věříme, že tvorba fikce nezbytně vyžaduje kooperaci autora i čtenáře. Při čtení s autory uzavíráme „smlouvy“, na jejichž podkladě texty čteme buď v režimu fikce, nebo ve faktuálním režimu. Ani autoři nefikcí ale

nemají „patent na pravdivost“, svá tvrzení či vyprávění předkládají, abychom je srovnali s našimi znalostmi světa a přijali je buď jako fakty, anebo je odmítli jako fakty nepravdivé.

## LITERATURA:

(a) v textu citované prameny:

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor M.

1930 [1871-72] *Běsi*; přel. Vilém Mathesius (Praha: Melantrich)

ČAPEK, Josef

1930 *Stín kapradiny* (Praha: Aventinum)

ČAPEK, Karel

1940 [1929] *Povídky z druhé kapsy* (Praha: František Borový)

1941 [1939] *Život a dílo skladatele Foltýna* (Praha: František Borový)

1954 [1935] *Válka s mloky* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

1965 [1932-34] *Hordubal– Povětroň– Obyčejný život* (Praha: Československý spisovatel)

ČAPEK-CHOD, Karel Matěj

1972 [1908] *Kašpar Lén mstitel* (Praha: Československý spisovatel)

HAVLÍČEK, Jaroslav

1976 [1937] *Neviditelný* (Praha: Československý spisovatel)

HERRMANN, Ignát

1965 [1890] *U snědeného krámu* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

HOSTOVSKÝ, Egon

1937 *Dům bez pána* (Praha: Melantrich)

KLOSTERMANN, Karel

1993 [1909] *Mlhy na blatech* (Vimperk: Papyrus)

KRAMERIUS, Václav Matěj

1980 *Zazděná slečna a jiné příhody pro vyražení* (Praha: Československý spisovatel)

KUNDERA, Milan

1963 *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)

1996 [1967] *Žert* (Brno: Atlantis)

2006a [1993] *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* (Brno: Atlantis)

2006b [1984] *Nesnesitelná lehkost bytí* (Brno: Atlantis)

MÁCHA, Karel Hynek

1928 [1835] *Cikáni* (Praha: L. Mazáč)

1941 *Výbor z díla* (Praha: L. Mazáč)

NĚMCOVÁ, Božena

1981 [1856, 1857] *Pohorská vesnice. V zámku a v podzámčí* (Praha: Československý spisovatel)

NOVÁKOVÁ, Teréza

1951 [1900] *Jiří Šmatlán* (Praha: Orbis)

OLBRACHT, Ivan

1964 [1919] *Podiuhodné přátelství herce Jesenia* (Praha: Československý spisovatel)

PFLEGER-MORAVSKÝ, Gustav

1930 [1867] *Paní fabrikantová* (Praha: Melantrich)

PUJMANOVÁ, Marie

1937 *Lidé na křižovatce* (Praha: Fr. Borový)

RAIS, Karel Václav

1971[1892] *Kalibův zločin a jiné obrazy z podhoří* (Praha: Odeon)

ŘEZÁČ, Václav

1958 [1940] *Černé světlo* (Praha: Československý spisovatel)

SOUČKOVÁ, Milada

1996 [1934] *První písmena* (Praha: Prostor)

SVĚTLÁ, Karolina

1974 [1868] *Kříž u potoka* (Praha: Odeon)

TYL, Josef Kajetán

1951 *Výbor z díla* (Praha: Mladá fronta)

WEINER, Richard

1964 *Prázdná židle a jiné prózy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

WEIL, Jiří

165 [1960] *Na střeše je Mendessohn* (Praha: Československý spisovatel)

(b) odborné texty

ARISTOTELES

1964 *Poetika* (Praha: Orbis)

AUERBACH, Erich

1968 *Mimésis* (Praha: Mladá fronta)

AUSTIN, John Langshaw

2000 [1962] *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofia)

BAL, Mieke

1985 *Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press)

BANFIELD, Ann

1982 *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (London: Routledge & Kegan Paul)

BARTHES, Roland

2002 [1966] „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“; in Petr Kyloušek (edd.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 9-43

2007a [1967] „Diskurz historie“, *Česká literatura*, č. 6, s. 815-828

2007b [1975] *S/Z* (Praha: Garamond)

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace* (Brno: Host)



BOOTH, Wayne C.

1983 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press)

CLARK, Herbert H. – CARLSON, Thomas B.

1982 „Hearers and speech acts“, *Language* 58, s. 332-73

(dostupné také na: <http://www-psych.stanford.edu/~herb/>)

COHN, Dorit

1978 *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press)

1999 *The Distinction of Fiction* (Baltimore and London: J. Hopkins University Press); část česky in *Aluze*, 2006, č. 3, s. 82-96

CULLER, Jonathan

2002 [1997] *Krátký úvod do literární teorie* (Brno: Host)

2005 [1980, 1984, 2004] *Studie k teorii fikce* (Praha – Brno: ÚČL)

CURRIE, Gregory

1990 *The Nature of Fiction* (New York: Cambridge University Press)

ČERVENKA, Miroslav

1992 [1968] *Významová výstavba literárního díla* (Praha: UK)

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha – Litomyšl: Paseka)

DAVIDSON, Donald

2004 *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita* (Praha: Filosofia)

ECO, Umberto

1996 [1994] *Šest procházek literárními lesy* (Olomouc: Votobia)

2004 [1990] „Malé světy“ in týž: *Meze interpretace* (Praha: Karolinum), s. 73-92

FRIEDMAN, Norman

1967 [1955] „Point of view in Fiction“, in Philip Stewick (edd.): *The Theory of the Novel* (New York: Free Press), s. 108-137

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

1999 „Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist

Challenge“, in D. Herman (edd.): *Narratologies* (Columbus: Ohio State

University Press), s. 241-273; česky in *Česká literatura* 50, 2002, s. 341-369

2003 [1998] *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2008a *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

2008b *Studie z české literatury a poetiky* (Praha: Torst)

FOŘT, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host)

GENETTE, Gérard

1983 [1972] *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca – New York:

Cornell University Press); část česky in *Česká literatura* 51, č. 3, s. 302-327, č. 4, s. 470-495

1990 [1983, 1988] *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca – New York: Cornell University Press)

1993 [1991] *Fiction and Diction* (Ithaca – London: Cornell University Press)

2002 [1966] „Hranice vyprávění“; in Petr Kylvoušek (edd.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 240-256

2005 [2004] *Metalepsa* (Bratislava: Kalligram)

2007 [1991] *Fikce a vyprávění* (Praha – Brno: ÚČL AV ČR)

GERRIG, Richard J.

1998 [1993] *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading* (New Haven – London: Westview Press)

GOODMAN, Nelson

1996 [1978] *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa)

2007 [1976] *Jazyky umění* (Praha: Academia)

GOODMAN, Nelson – ELGIN, Cathrine Z.

1988 *Reconceptions in the Philosophy and Other Arts and Sciences* (London: Routledge)

GRICE, Herbert Paul

2000 [1975] „Logika a konverzace“; in Jiří Fiala (edd.): *Analytická filozofie. Druhá část* (Plzeň: Západočeská Univerzita), s. 217-241

HAMBURGER, Käthe

1968 [1957] *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag)

HERMAN, David

1999 *Narratologies* (edd.) (Columbus: Ohio State University Press)

2003 *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (edd.) (Stanford: CSLI)

2007 *The Cambridge Companion to Narrative* (edd.) (Cambridge: Cambridge University Press)

2009 *Basic Elements of Narrative* (Oxford: Wiley – Blackwell)

HOLÝ, Jiří:

2000 „Autorský vypravěč“, *Česká literatura* 48, č. 2, s. 132-153

2001 „Subjektivizované vyprávění v er-formě“, *Česká literatura* 49, č. 3, s. 227-242

2005 „Typy vyprávění“, in Miroslav Červenka a kol.: *Na cestě ke smyslu* (Praha: Torst), s. 643-710

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs* (Brno: Host)

INGARDEN, Roman

1989 [1960] *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon)

ISER, Wolfgang

1980 *The Act of Reading* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press)

JAHN, Manfred

2005 *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> [duben 2009]

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Jinočany: H&H)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1980 (předmluva), in. V. M. Kramerius: *Zazděná slečna a jiné příhody pro vyražení* (Praha: Československý spisovatel)

KEARNS, Michael

1999 *Rhetorical Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press)

KOŤÁTKO, Petr

1998 *Význam a komunikace* (Praha: Filosofia)

KOTEN, Jiří

2007 „Existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech“ (rozhovor s Lubomírem Doleželem), *Pandora*, č. 15, s. 8-14

2008 „Fikční komunikace v kontextu mluvních aktů“; in Alice Jedličková – Ondřej Sládek (edd.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 79-99

KUBÍČEK, Tomáš

2001 *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno: Host)

2006 „Systém významové výstavby narativního díla v návrhu pražského strukturalismu“, *Česká literatura* 54, č. 4, s. 1-44

2007 *Vypravěč* (Brno: Host)

KUNDERA, Milan

1960 *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* (Praha: Československý spisovatel)

LAKOFF, George – Johnson, Mark

2002 [1980] *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host)

LEWIS, David K.

2007 [1978] „Pravda ve fikci“, *Aluze*, č. 2, s. 52-62

LUBBOCK, Percy

1972 [1921] *The Craft of Fiction* (London: Cape)

MARTIN, Wallace

1986 *Recent Theories of Narrative* (Ithaca – London: Cornell University Press)

MARVAN, Tomáš – Hvorecký, Juraj (edd.)

2007 *Základní pojmy filosofie jazyka a mysli* (Nymburk: O.P.S.)

MIKO, František

1973 „Cesta k modelu literární komunikace“; in týž (edd.): *Literárna komunikácia* (Martin: Matica Slovenská), s. 10-22

MARGOLIN, Uri

2008 [1999, 2003] *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* (Brno – Praha: ÚČL AV ČR)

MARTÍNEZ-BONATI, Felix

1981 *Fictive Discourse and the Structures of Literature* (Ithaca: Cornell University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel)

2001 *Studie II* (Brno: Host)

2007 [2000] *Studie I* (Brno: Host)

NÜNNING, Ansgar (edd.)

2006 *Lexikon teorie literatury a teorie kultury* (Brno: Host)

OHMANN, Richard

1971 „Speech Acts and the Definition of Literature“, *Philosophy and Rhetoric*,  
č. 4, s. 1-19

ORAVCOVÁ, Marianna (edd.)

1992 *Filozofia prirodzeného jazyka* (Bratislava: Archa)

PALMER, Alan

2002 „The Construction of Fictional Minds“, *Narrative 10*, č. 1., s. 28-40

2003 „The Mind beyond the Skin“, in David Herman: *Narrative Theory and  
the Cognitive Sciences* (Stanford: CSLI), s. 322-348

2004 *Fictional Minds* (Lincoln and London: University of Nebraska Press)

PAVEL, Thomas

1986 *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard University Press); část česky in  
*Aluze*, 2004, č. 1, s. 102-121

PEREGIN, Jaroslav

1998 *Obrat k jazyku: druhé kolo* (edd.) (Praha: Filosofía)

1994 *Úvod do teoretické sémantiky* (Brno: FF MU)

PHELAN, James

1996 *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*  
(Columbus: Ohio State University Press)

2005 *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*  
(Ithaca: Cornell University Press)

PHELAN, James – RABINOWITZ, Peter J. (edd.)

1994 *Understanding Narrative* (Columbus: Ohio State University Press)

PLATÓN

1996 *Ústava* (Praha: Oykoimenh)

PRATT, Mary Louise

1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington – London: Indiana University Press)

RIFFATERRE, Michael

1990 *Fictional Truth* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění* (Brno: Host)

RONEN, Ruth

2002 *Representing the Real* (Amsterdam – New York : Rodopi B.V.)

2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host)

RYAN, Marie-Laure

1981 „The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“, *Poetics* 10: 517-539.

1984. „Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“, *Style* 18.2:121-139.

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press)

1997 „Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality“, *Narrative* 5, č. 2, s. 162-187



(článek k dispozici pouze v textovém editoru)

1998 „The Text as a World Versus the Text as a Game: Possible Worlds Semantics and Narrative Theory“ *Journal of Literary Semantics*. 27.3., s. 37-163 (článek k dispozici pouze v textovém editoru)

2001 *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

2004 „Literární kartografie – mapujeme území“, in Bohumil Fořt – Jiří Hrabal (edd.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Olomouc: Aluze), s. 175-204

2006 „From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative“, *Poetics Today* 24.7, 633-674.

2006 *Avatars of Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

SEARLE, John Rogers

1979 *Expression and Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press)

1994 [1984] *Mysl, mozek, věda* (Praha: Mladá fronta)

1995 *The Construction of Social Reality* (New York: Free Press)

2004 *Mind: A Brief Introduction* (Oxford – New York: Oxford University Press)

2007a [1979] „Logický status fikčního diskursu“, *Aluze*, č. 1, s. 61-69

2007b [2000] *Myseľ, jazyk, spoločnosť* (Bratislava: Kalligram)

2007c [1969] *Rečové akty* (Bratislava: Kalligram)

SEMINO, Elena

1997 *Language & world creation in poems & other texts* (London and New York: Longman)

SCHMID, Wolf

2004a *Narativní transformace* (Brno – Praha: ÚČL AV ČR)

2004b „O fikčním čtenáři“, in Bohumil Fořt – Jiří Hrabal (edd.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Brno: Aluze)

SCHNEIDER, Ralf

2001 „Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction“, *Style* 35, č. 4, s. 607-640

SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert

2002 [1966] *Povaha vyprávění* (Brno: Host)

SKOV NIELSEN, Henrik

2004 „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“, *Narrative* 12, č. 2, s. 133-150

SLÁDEK, Ondřej

2006 „Hra předstírání a paradox fikce“, *Pandora*, č. 12, s. 34-39

SMITH, Barbara Herrnstein

1978 *On the Margins of Discourse* (Chicago – London: University of Chicago Press)

STANZEL, Franz K.

1988 [1979] *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon)

ŠVEHLOVÁ, Milena

2001 „Pragmatická lingvistika / lingvistická pragmatika / pragmalingvistika“, in Svatava Machová – Milena Švehlová: *Sémantika & Pragmatická lingvistika* (Praha: FF UK)

TOOLAN, Michael J.

1988 *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge);

TURNER, Mark

2005 [1996] *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka* (Brno: Host)

USPENSKIJ, Boris

2008 [1970, 2000] *Poetika kompozice* (Brno: Host)

VODIČKA, Felix

1994 [1948] *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H&H)

1998 [1969] *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin)

WALTON, Kendall

1990 *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press)

2005 [1978] „Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného“, *Aluze*, č. 2, s. 87-97

WALSH, Richard

2007 [1997] „Kdo je vypravěč?“, *Aluze*, č. 1, s. 48-60

WHITE, Hayden

1978 *Tropics of Discourse* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

2007 „Literární postupy při prezentaci faktů“, in Jonathan Bolton (edd.): *Nový historismus / New historicism* (Host: Brno), s. 26-31

## SUMMARY

The thesis deals with the topic of narrative fiction. It primarily focuses on the nature of a fictional discourse and the general issue of fictionality. Problems are viewed from a pragmatic point of view, i.e. we are primarily concerned with the behaviour of participants in communication exchanges, exploring the activity of speakers (authors) and recipients (readers).

Our starting point was the so-called "theory of pretence", which was promoted by founders of the speech-act theory in order to explain and clarify fictionality. According to these scholars, the language of fiction is "parasitic" (Austin); it's an utterance lying outside the circumstances that could make it a successful illocutionary act (Searle, Ohmann). The path to more appropriate reformulation of "illocutionary" theory of fictionality leads through the scope of possible worlds. This approach suggests that a fictional discourse should be considered as a narrative of facts about the world (Lewis). In this case, in addition to the authors who imitate narrative, we can also take into account their fictional counterparts, narrators, who narrate either truthfully or falsely. Furthermore, it is believed that the creation of fiction is not an imitation, but a full speech activity, "doing things by words", which requires world-formative power. It seems clear that fictional worlds are constructed by language, the performative and declarative force, respectively.

We have concluded that the fictional discourse mainly characterizes a duplicated illocutionary aspect: an author performatively displays a fictional narrator who tells the story with the same words in a constative regime. In actual dimension the fictional discourse refers to a single speaker (author); in fiction, the primary voice of narration is "interrupted" by the characters' discourses. Fictional characters in fiction perform authentic illocutionary acts: truthfully and falsely claim, promise, require, declare etc. A distinctive feature of the fictional discourse is also a discrepancy between an actual and a fictional

speaker, in which Gérard Genette finds the key to recognition of "mode of fiction" ( $A \neq V$ ).

During the process of reading, a reader immerses in fiction, ignoring an authorial speech activity and fully focusing on a fictional narrative. Through the concept of immersion (borrowed from studies of virtual reality) Ryan explains the paradoxical fact that fiction actually causes real emotions. Narrative in fiction is also an informative speech act (Clark-Carlson, Gerrig). In spite of (re)-focusing on the narrator's speech activity, we are not direct recipients, but rather "witnesses" or "side-participants" of his communication with a narratee (we are informed about an illocutionary act, which narrator performs). In the process of understanding narration we thus activate the cognitive equipment that we use daily, when we try to understand the communication that takes place in our surroundings.

In the other part of this work, I focused on the issue of representing a fictional mind. The idea itself, i.e. an opportunity to tell other human being's thoughts different from the speaker's, unmistakably signals fictionality (Hamburger), only fictional minds are "transparent" (Cohn). In fiction speech acts which are normally seen as unspeakable can be performed in both the narrator's discourse (psycho-narration, narrative monologue) and the discourse of the character (quoted monologue). The first person narration can employ the same techniques such as the third person narration when there is a gap between narration and a fictional mind in the past; if the narration of consciousness takes place in present, the only mediator of the story is the mind. Unless no other mediator takes part in the story then we clearly deal with the autonomous monologue genre. In the narration of consciousness, an informed reader is fully aware of the fact that the narrator's speech activity is only represented and a real partner of an ongoing communication is the author of fiction.

Realistic illusion of the narrating mind does not stem from the ability of narrative techniques to grasp the human mind. Narrative tradition finds realistic techniques that suppress mediation, i.e. in particular the internal monologues (both narrated and quoted) which minimize narrative element. Again, these techniques are not able to capture the mind in its unity and completeness. Realism of a fictional mind is the result of a cooperative contract, which obliges the reader to read storytellers' utterances and characters in fiction as the authentic speech acts. Illusion of representation of consciousness enhances other important aspects (including verifiability and reliability of the narrative), as well as our cognitive skills that enable us to reconstruct the mental life of people on the basis of their behavioural evidence.